L'EDUCATION MUSICALE

JUIN 1966

129

Le Numéro : 3 francs

REVUE MENSUELLE

Fondateur : R. VIEUXBLE

Directeur : A. MUSSON

COMITÉ DE PATRONAGE

M. Georges FAVRE, Docteur ès-Lettres, Inspecteur Général de l'Instruction Publique;

M. Marcel LANDOWSKI, Inspecteur Général de l'Enseignement musical;

M. Robert PLANEL, 1er Grand Prix de Rome, Inspecteur Général de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine.

COMITÉ DE RÉDACTION

M. M. BOULNOIS, Inspecteur de l'Enseignement Musical dans les Ecoles de la Ville de Paris et du Département de la Seine ;

M. J. CHAILLEY, Professeur d'Histoire de la Musique à la Sorbonne ; Directeur de l'Institut du Musicologie de l'Université de Paris ; Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

M. O. CORBIOT, Professeur d'Education Musicale au Lycée Henri IV et à la Schola Cantorum ;

Mlle S. CUSENIER, Agrégée de l'Université, Professeur d'Histoire au Lycée La Fontaine (1) ;

M. M. DAUTREMER, Directeur du Conservatoire et de l'Orchestre Symphonique de Nancy ;

Mlle P. DRUILHE, Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

M. M. FRANCK, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1) ;

Mlle A. GABEAUD, Professeur d'Education Musicale ;

M. J. GIRAUDEAU, de l'Opéra, Professeur au Conservatoire National de Musique et au Lycée La Fontaine (1) ;

M. R. KOPFF, Professeur d'Education Musicale à Molsheim;

M. A. LIEUZE, Professeur d'Education Musicale au Lycée Marcelin-Berthelot, à Saint-Maur, Président de l'Amicale des Anciens Elèves du Centre National de Préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine) ;

M. D. MACHUEL, Professeur d'Education Musicale au Lycée Montaigne ;

M. A. MUSSON, Professeur au Lycée La Fontaine (1) ;

Mme MONTU, Professeur d'Education Musicale au Lycée Calmette, à Nice ;

M. J. RUAULT, Professeur d'Education Musicale aux Ecoles de la Ville de Paris.

(1) Classes préparatoires au C.A.E.M.

DÉLÉGUÉS RÉGIONAUX

Mme BISCARA, 28, rue de la Regratterie, Niort (Deux-Sèvres);

Mlle BOSCH, 7, rue Adolphe-Guillon, Auxerre ;

Mlle CLEMENT, 9 *ter*, rue Claude-Blondeau, Le Mans ;

Mlle DHUIN, 348, Cité Verte, Canteleu (S.-M.) ;

Mlle FOURNOL, 2, rue Larçay, Saint-Avertin (I.-et-L.) ;

Mlle GAUBERT, « Le Beau Lieu », avenue de Lattre-de-Tassigny, Cannes ;

Mlle GAUTHERON, 14, rue Pierre-le-Vénérable, Clermont-Ferrand ;

M. KOPFF, rue de la Poudrière, Molsheim (Bas-Rhin) ;

M. LENOIR Théodore, 9, rue Pitre-Chevalier, Nantes ;

M. MULLET, Proviseur du Lycée Moderne, rue Humann, Strasbourg ;

M. P. PITTION, 28, rue Emile-Geymard, Grenoble ;

M. SUDRES, Lycée de garçons, Cahors ;

M. TARTARIN, 10, rue du Commandant-Arago, Orléans ;

Mme TARRAUBE, 151, bd du Maréchal-Leclerc, Bordeaux ;

Mme TRAMBLIN-LEVI, 2,8 rue Pierre-Martel, Lille.

CONDITIONS GÉNÉRALES

ABONNEMENTS

La Revue ne paraît pas pendant les mois d'août et septembre.

Le prix de l'abonnement est ainsi fixé : Education Musicale (seule) : F. 22,— (Etranger : F. 26,—) - Education Musicale et Supplément Iconographique : F. 30,— (Etranger : 35,—).

Virement postal (C.C. 1809-65 Paris) ou chèque bancaire au nom de « L'Education Musicale », 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.

Les abonnements sont tacitement reconduits.

VENTE AU NUMERO

Les numéros sont détaillés au prix de :

Education Musicale (seule) : F. 3,—.

Education Musicale - Supplément Iconographique : F. 5,—.

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75.*

2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*

3° *Toute nouveauté (livres, solfèges, etc.) est à envoyer 36, rue Pierre-Nicole, Paris-5e.*

4° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*

5° *Les personnes désireuses d'adresser un article à l'E.M. doivent le soumettre au préalable au Comité de Rédaction.*

6° *Ces articles n'engagent que leurs auteurs.*

7° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

Tous droits de traduction, de reproduction et d'utilisation réservés pour tous pays

L'ÉDUCATION MUSICALE

21e Année — No 129 1er JUIN 1966

Sommaire :

ADMINISTRATION : 36, Rue Pierre-Nicole — PARIS-5e — 033-24-10

EDITORIAL

Campagnes de presse, pétitions, démarches corporatives, manifestations diverses, etc... ont amené les Pouvoirs Publics à prendre enfin en considération le problème de la musique en France.

Les Affaires Culturelles ont créé une Direction de la Musique. Marcel LANDOWSKI, Inspecteur Général de l'Enseignement musical en a été chargé. Heureuse nouvelle. La tâche est lourde; nos souhaits et vœux accompagnent M. Landowski.

L'Education Nationale va-t-elle, de son côté, prendre les mesures indispensables pour que cette musique prenne la place qui doit lui revenir de droit dans l'enseignement général ? Toute la jeunesse scolaire depuis l'entrée à l'école jusqu'aux classes les plus hautes doit bénéficier d'une formation musicale assurée par des Professeurs spécialisés.

Nous sommes loin de cette organisation totale, car, en fait, quatre classes reçoivent un enseignement musical : de la sixième à la troisième.

Rien de valable n'est tenté dans le primaire. A Paris, le recrutement de professeurs est supprimé. Dans les classes terminales cet enseignement reste facultatif.

Cependant, la formation musicale se révèle nécessaire et répond à un besoin.

Ne pas vouloir le satisfaire correspond à une carence coupable et dangereuse.

Les programmes « démentiels » de l'enseignement français remplissent les têtes au détriment du développement des intelligences. Nos enfants, particulièrement dans les grandes classes, supportent un nombre journalier d'heures de travail qu'aucun adulte n'accepterait pour lui-même.

Ne serait-il pas, alors, de bonne politique et de salubrité d'apporter un peu de joie, d'espoir, de détente et de beauté à toute cette jeunesse qui en a bien besoin ?

La musique, seule, le permet.

A.M.

JACQUES FESCHOTTE N'EST PLUS !

Les musiciens viennent de perdre un ami sincère et dévoué et la Musique, l'un de ses Serviteurs les plus fidèles.

Le 21 avril 1966 est décédé à Neuilly-sur-Seine Jacques Feschotte, originaire de Meaux où son père fut professeur de Lettres au Collège Municipal durant de longues années avant d'être nommé Principal du Collège de Saint-Germain-en-Laye.

Né le 8 octobre 1894, Jacques Feschotte entreprit des études secondaires puis supérieures, notamment avec l'humaniste et musicologue Maurice Emmanuel à la Sorbonne, études qui furent brutalement interrompues par la déclaration de guerre qui l'entraîna dans la tourmente dès sa vingtième année.

Après cinq ans d'épreuves, il fut démobilisé le 13 septembre 1919 et immédiatement nommé, en considération de sa valeur et de ses mérites, chef-adjoint du Commissaire de la République à Metz. Dès la réorganisation des territoires recouvrés, en décembre 1919, il est versé dans les cadres de l'administration préfectorale et devient chef de Cabinet du Préfet de la Moselle. Il occupa divers postes et fut, entre autres, Rattaché à la Préfecture de l'Aube, puis à celle du Calvados dont il fut Secrétaire Général en 1929. Nommé Sous-Préfet à Haguenau en 1933, il passe ensuite dans les Côtes-du-Nord en 1940 et devient Préfet du Var en 1943. Depuis 1935, il était membre du Conseil de l'Administration Préfectorale.

Admis à la retraite, Jacques Feschotte peut alors s'adonner à loisir à la Musique qui, toujours, fut pour lui l'Art d'élection. Dès leur apparition en 1941, il avait salué avec enthousiasme les Jeunesses Musicales de France, fondées par René Nicoly. Il en devient le collaborateur actif, inlassable, témoignant avec une éloquence persuasive, avec une clarté d'intelligence et de sensibilité remarquable, de la valeur éducative de l'Art d'Amphion. Sa générosité, la finesse de son jugement, sa franchise parfois bourrue, sa discrétion et sa bonté lui valurent de précieuses amitiés : celles de nombreux compositeurs dont Guy Ropartz, Jacques Ibert, pour ne citer que des disparus.

Fidèle des festivals français et étrangers, il était un familier du Festspielhaus de Bayreuth où il salua chaleureusement l'apparition du premier chef d'orchestre venu de chez nous : André Cluytens.

Plusieurs ouvrages essentiels consacrés à la vie artistique du demi-siècle demeurent les témoins de son amour profond pour la Musique qu'il s'agisse de son Albert Schweitzer, *de ses libres propos sur musique et poésie, de ses traductions de* Forces morales de la Musique, *de Bruno Walter, de* Musique et Verbe ou Testament, *de Wilhelm Furtwangler, ou de son* Hector Berlioz, *tous ces livres attestent encore d'une élégante et souveraine maîtrise de la langue. Le dernier ouvrage de Feschotte, paru tout récemment aux P.U.F., est consacré à l'opérette et à la chanson de caractère, illuminant s'il en était besoin, sa curiosité extrême des modes d'expression les plus variés. Son œuvre poétique, ses nombreux articles parus, tant dans des revues françaises qu'étrangères, ses conférences firent de lui un aîné respecté, mais aimé de la jeunesse qui trouvait en lui un guide éclairé et sûr, en même temps qu'un ami sincère.*

Prochainement, paraîtront deux nouveaux ouvrages : A. Honegger et Chaliapine.

Cette présence auprès des jeunes lui valut d'être nommé directeur de l'Ecole Normale de Musique, poste qu'il occupa de 1955 à 1960.

Soutenu dans son activité par sa fidèle compagne, la cantatrice helvétique Colette Wyss, il déploya encore une prodigieuse activité durant ses dernières années, entre autres à la tête du Comité pour le Centenaire de Guy Ropartz, ou bien encore en assistant aux grandes premières internationales, répandant par sa seule présence chez nos voisins, le renom de l'intelligence, de l'esprit et du cœur de ceux de chez nous.

C'est avec émotion que nous saluons ici la mémoire de ce grand Serviteur de la Musique et présentons nos condoléances émues à Mme Jacques Feschotte et à sa famille.

Jean MAILLARD
Fontainebleau, le 23-IV-66.

Pour les Jeunes...
Musiques du Monde !

Emissions bi-mensuelles réalisées par « Musique et Culture » avec le concours de l'Orchestre Radio-Symphonique de Strasbourg sur la Chaîne France-Culture.

Jeudi 9 juin (de 11 h à 11 h 30) :

Brahms : Variations sur un thème de Haydn.

Jeudi 23 juin :

Lalo : Ouverture du Roi d'Ys.

Milhaud : Suite française (extraits).

★

Ces émissions illustrent les analyses présentées dans les publications mensuelles (fiches pédagogiques destinées aux éducateur et « Feuillets » pour les élèves), éditées par « Musique et Culture ».

Pour tous renseignements, écrire à : « Musique et Culture », 24, avenue des Vosges, Strasbourg.

(Cette Association édite également des disques d'éducation musicale qui ont obtenu le « Grand Prix International de l'Académie Charles Cros 1965 » dans la section « Pédagogie »).

H. BERLIOZ : ROMÉO ET JULIETTE [1]

par A. GABEAUD

DEUXIEME PARTIE

(N° 2) ROMEO SEUL - TRISTESSE CONCERT ET BAL GRANDE FETE CHEZ CAPULET

Ce morceau symphonique se divise en 4 parties :

1° *Roméo seul - Andante malinconico - Forme-lied* avec introduction.

Introduction. - Récit très chromatique au violon qui décrit la mélancolie de Roméo; de temps en temps on perçoit quelques échos du bal (mes. 8-9), motif (B), mais le paysage prend le dessus :

a) En *fa* (mes. 21), un motif mélodique (E) décrit le calme nocturne, soutenu par les arpèges du 2e violon et confié aux bois (hautbois solo et clarinette) alors que les basses dessinent des noires régulières.

b) La rêverie s'anime (mes. 29-30), se poursuit en *la* ♭ (mes. 41), avec des valeurs ternaires; a') la phrase (E) revient en *ut* aux violons et aux flûtes, pour retourner en *fa* où elle semble conclure (mes. 60), mais un écho du bal (mes. 63 et suiv.) (Allegro), avec des rythmes, des trémolos de cordes et timbales, invitent Roméo qui se décide à entrer dans la salle où personne ne le reconnaît...

2° Il aperçoit Juliette, et c'est le coup de foudre ! L'amour l'envahit avec un thème spécial, très romantique (F) (mes. 81) : le hautbois solo est accompagné d'arpèges, de pizzicati de violoncelles, frémissement de timbales et tambour de basque. Le thème se perd avec les descentes chromatiques du hautbois (mes. 98-99). Le rythme prend le dessus (Allegro, mes. 107). Le motif (B) du bal diatonisé, s'esquisse aux basses (mes. 110 et suiv.). L'entourage devient de plus en plus agogique et trépidant (Tutti). Une descente d'accords confiée aux boix et cuivres (mes. 179) semble issue du thème (F); elle domine tout l'ensemble et reparaîtra obstinément vers la fin du morceau. Ici, elle aboutit à l'Accord de dominante de *fa* (mes. 128-129).

3° La *danse* avec son motif bien chromatique (B) aux violons, accompagnés par tout l'orchestre. Le motif (B) se développe longuement, formant presque un lied : a) mes. 128; b) mes. 152, modulant et revenant au ton, au milieu de dessins divers : gammes, arpèges avec un rallentando (mes. 168-171), les bois et les violons échangent de petits motifs, l'orchestre est très varié; un grand trille (mes. 181) de violons ramène le thème (B) au ton; a') la danse (B) et son entourage (bois et cordes), les premiers violons brodent sur le motif principal. Tout l'orchestre dialogue (mes. 209 et suiv.), un grand crescendo amène un Tutti.

4° *Union des deux thèmes* (mes. 225) : le thème (F), élan d'amour de Roméo et la danse (B). Le thème d'amour (F) (bois et suivres) plane au-dessus de l'autre (B) aux cordes; la danse est ralentie (mes. 273 et suiv.) après une manifestation de la descente, issue du thème (F), qui se fait jour et s'installe à partir de la mes. 273 et passera peu à peu dans les basses où elle se répètera obstinément jusqu'à la mes. 330, surmontée de fragments du motif (B) dont le rythme persiste encore dans les deux groupes qui se répondent. Une pédale de cuivres retentit en fanfare (mes. 361), aboutit à un accord de *fa* (tutti, mes. 366). L'orchestre est déchaîné. La grande descente reprend (mes. 382), dans une accalmie relative sur laquelle s'élève le thème d'amour (F), hautbois solo, très élargi, puis, c'est la Coda avec tout l'orchestre.

Très beau morceau, mais il ne peut s'arracher au ton de *fa* comme Roméo à son envoûtement.

(N° 3) SCENE D'AMOUR

I. - Nuit sereine - Le jardin des Capulets silencieux et désert :

Les jeunes Capulets sortant de la fête passent en chantant des réminiscences de la musique du bal.

Introduction à la Scène d'amour en deux parties :

a) Paysage, des accords modulants chromatiques créent l'ambiance; sur eux, un thème (G) qui rappelle la question du 16e Quatuor de Beethoven et que l'on retrouvera plus tard dans « la Walkyrie » de Wagner et aussi chez Franck (Symphonie) avec le même caractère d'interrogation. Ici, il est exposé par les premiers violons, prolongé par les flûtes; il est repris un ton plus haut (mes. 11) renforcé par un Cor, puis agrandi (mes. 21 et suiv.) et surmonté d'un mouvement chromatique des flûtes (H) que nous retrouverons dans la scène d'amour; le Cor solo se balance (mes. 35), Roméo est anxieux, il hésite, tout se perd.

b) On entend au loin *les voix des convives,* qui se rapprochent, s'éloignent, se répondent (au 6/8), soutenus par des accords vagues en *la majeur;* le thème (B) de la danse réapparaît par fragments (mes. 74-76) puis plus complet (mes. 86, 111 à 113). Les voix s'éloignent, laissant le paysage à sa solitude. (Remarquer la parenté du thème (H) avec le début du thème du bal (B).

II. - Scène d'amour :

en 4 parties où le *Cor anglais* sera introduit pour la première fois dans l'ouvrage et y joue un grand rôle.

(Nous reprenons le compte des mesures à partir de l'Adagio). Une tenue de flûte et clarinette (*la-mi*) relie ce morceau au précédent.

1° *Adagio.* - Le paysage s'anime, avec des chants d'oiseaux aux violons, des soupirs : Cor anglais et clarinette (mes. 5-6). Berlioz va essayer de reproduire toute la scène de Shakespeare avec le plus de détails possibles en musique. L'orchestre entame une grande montée, crescendo; le Cor anglais et la clarinette se posent en syncopes. Le grand

(1) Voir " E.M. " numéros 127 et 128, avril et mai 1966.

thème d'amour (C) reparaît et se précise (mes. 28) aux cors. Roméo se décide à grimper vers le balcon où apparaît Juliette; l'atmosphère cependant est de plus en plus envahissante. Le thème (H) s'y mêle, se développe (mes. 33 et suiv.) au cor anglais et clarinette (association souvent employée dans cette œuvre), il arrive à former une phrase qui monte parmi les trilles, chants d'oiseaux enveloppés d'accords mystérieux avec les violons et les bois.

2° *Animato.* - Roméo rejoint Juliette sur le balcon (mes. 45). Grimpée des violoncelles, morcelée (escalade de l'échelle...), il y trouve le thème (C), préparé par un crescendo d'orchestre, et épanoui (mes. 54) aux bois, altos, violoncelles, pendant que les violons et basses frémissent. Juliette l'accueille (mes. 58), *Allegro* en *ut.* Sorte de petit bavardage entrecoupé (bois). Roméo répond au violoncelle (mes. 81) en récitatif. Juliette frémit et reprend (mes. 97) avec le thème (H), procédant par petits bouts; tout semble se calmer mais l'*Adagio* ouvert par le *Tutti* va apporter l'exaltation avec une grande descente de cordes (mes. 120-122).

3° Une montée passionnée en *fa dièse mineur* (flûte et cor anglais, mes. 123 et suiv.), amène un thème nouveau formant une longue phrase et qui semble issue du thème (C), laquelle prépare un duo (mes. 151) où les deux thèmes d'amour reparaissent ensemble (le thème C aux violons, le thème H aux flûtes parfois mêlés à la phrase initiale de l'Adagio (v. mes. 126). Des rires fusent des bois aux cordes graves. Le duo s'interrompt parfois pour laisser aux instruments le soin de dépeindre la montée de la passion (mes. 185 et suiv.) : des syncopes d'accords aux bois, frémissements aux cordes. Les deux thèmes (C et H) paraissent comme emmêlés (mes. 198 et suiv.) et arrivent au paroxysme : C aux violons, H dominant aux bois : flûtes, cor anglais, clarinette et basson.

4° *Interruption subite* (mes. 226) : La nourrice frappe à la porte... Le thème d'amour (C) reprend doucement, s'achève dans l'agitation (mes. 234 et suiv.) sur des septièmes diminuées. Le jour arrive, les amants se redisent leur amour (C) qui descend des flûtes et hautbois pour s'achever aux cordes dans le grave... Puis, c'est la séparation, avec l'effritement du thème (C) après un rappel (inattendu) du thème (F), très vague, au violoncelle (mes. 250), avant l'effondrement (mes. 252 et suiv.). Roméo s'éloigne dans une certaine agitation des basses. Dans toute cette scène, l'orchestre n'emploie ni les cuivres (sauf les quatre cors de différents tons), ni les harpes, ni la percussion.

(N° 4) LA REINE MAB OU LA FEE DES SONGES SCHERZO

Seule pièce de forme symphonique : Scherzo avec deux trios.

Introduction. - Roméo est toujours rêveur, son ami Mercutio attribue ses distractions à la fée des songes : la Reine Mab, qu'il va évoquer musicalement par ce Scherzo qui ne rappelle en rien le passage du Prologue consacré au même sujet (peut-être le ton de *fa* ?). Des accords de septièmes diminuées, un petit frémissement, un trille de flûte et on entre dans le Scherzo.

Avant de nous y élancer, un mot sur l'orchestration très particulière : Berlioz conserve les bois, les quatre cors, les cordes (dont il exploitera les sons harmoniques), il y ajoute deux harpes et la percussion : timbales, grosse caisse, cymbales et même des petites cymbales antiques accordées : *si* ♭, *fa.* De cet ensemble fourni, il tirera une légèreté et une agilité extraordinaires.

Scherzo très classique comme architecture :

a) *Scherzo :* (mes. 10), le motif (J) principal exposé aux violons, avec ses répétitions, ses divers aspects, forme une longue phrase souvent interrompue de trilles et d'accords (mes. 29 et suiv.). L'instrumentation extra-légère est très habile : les violons divisés et chargés du motif (J) principal; de temps en temps, une exclamation des flûtes et hautbois, sur un accord d'étonnement, des trilles, des pizzicati. Le thème (J) est répété trois fois, s'arrête à la Dominante (mes. 92 avec petite reprise du passage), puis à la tonique, confié à tout le quatuor avec sourdine ppp très léger. A partir de la mes. 124, centre de la phrase qui module (Episode du page). Le thème se promène un peu partout : *la* ♭, *fa mineur, ut, si* ♭ *mineur,* subitement : *si* (bécarre) mineur (mes. 169). Là, les instruments se passent le *si* bécarre qui court des basses à la flûte, doublée du hautbois et brodant la tenue des violons. Descente chromatique des cordes (le page se réveille). Le thème (J) reparaît puis reprend ses divagations : *ré* ♭ (mes. 230) *si* ♭, trilles sur *do* et *fa* et retour des échanges de *si* (mes. 272). On revient en *sol,* en *ut* (mes. 302), enfin en *fa* où le Scherzo très étoffé achève sa longue phrase, mais des accords, des trilles replongent dans le rêve :

1er *Trio - Allegretto.* - Episode de la jeune fille au bal. Cet épisode est assez développé : en *ré,* d'abord, un long trille (*la*) à la clarinette (mes. 348) pendant que tente de s'établir un motif de valse avec les flûtes, et le cor anglais, accompagnés de *sons harmoniques aux violons divisés et aux harpes* (que les critiques « gonflés de sottise » ont comparés à « des seringues mal graissées »). L'orchestre est ici très curieux, très coloré. Un rappel du thème (J) à l'alto (mes. 368), qui semble s'amuser, n'empêche nullement la valse de reprendre et se préciser, surmontées de trilles joyeux aux premiers violons (divisés); le thème (J) morcelé, interrompt parfois la valse s'alanguissant sur des arpèges pizzicato et des harmoniques de harpes, des trilles, des harmoniques de violons, et les deux thèmes se répondent, l'un et l'autre effrités ne parvenant pas à s'affirmer; puis c'est un Prestissimo (mes. 418) aux cordes à 3/8 en accords trépidants (septième dominante de *mi,* puis septièmes diminuées) qui ramène le Scherzo.

2[e] *Scherzo* (mes. 430), très raccourci en *fa* aux basses, réponses en *ut,* puis en *fa* (bois et cordes), léger crescendo, et conclusion rapide en *fa.*

2[e] *Trio - Episode du soldat,* en *fa* avec les cors, thème guerrier bien que de rythme ternaire, coupé par des rappels du thème principal (J) (mes. 492) qui le font dévier en *ut* (mes. 500), en *sol,* en *mi* ♭ (mes. 527), en *la* ♭. Le tumulte grandit : timbales et grosse caisse interviennent très adoucies, comme de loin, tout ceci n'étant qu'un rêve, demeure estompé dans les nuances douces. Fanfare de cors avec des

trémolos de cordes (mes. 531), en *la ♭, ré ♭*, et des fragments du thème (J) qui se mêlent au rêve; tout s'éloigne (mes. 610) après un rappel du thème (J) en *ré* dans la force (Tutti). Silence sur un trémolo de cordes : le soldat se réveille, ne sachant où il est (intervention de cymbales antiques aiguës) (mes. 620), tout est dans l'aigu, sauf une clarinette, un alto qui fait le rythme, se double d'abord d'un cor anglais, de flûtes et hautbois (mes. 631). Ce passage est assez développé et modulant. Il conclut en *fa*.

3e *Scherzo* (mes. 661). Il n'est pas repris intégralement, mais développé, modulant, s'interrompant, le rêveur ne peut s'arracher à son rêve (mes. 698) bien que les camarades ronflent sur une pédale de *ut mineur* (mes. 698 à 705) avec des réminiscences du rêve, des silences, des septièmes diminuées, enfin la phrase principale (J) reprend (mes. 728) et s'évapore, de plus en plus effacée malgré le Tutti; une grande montée, une fuite des flûtes et le rêve s'enfuit...

(N° 5) CONVOI FUNEBRE DE JULIETTE

Marche fuguée instrumentale d'abord, avec une psalmodie sur une seule note dans les voix; vocale ensuite avec la psalmodie dans l'orchestre.

Orchestre uniquement composé de bois et de cordes. Très belle chose, du véritable drame, le tout sur une pédale obstinée de *mi* qui passe du chœur à l'orchestre avec un rythme de marche funèbre annoncé dans le Prologue (D). Les paroles très simples s'incorporent à l'ensemble. En deux parties :

I. - Le chœur intervient par fragments sur la pédale de *mi* avec son rythme funèbre, formant une psalmodie chantée en 8ves par les sopranos et ténors. L'orchestre développe un *fugato* dont le sujet (K) est une déploration. *Exposition* régulière : sujet (K) au violoncelle parfois doublé (par fragments) avec les hautbois et bassons soulignant les accents plaintifs. *Réponse* (K) à la dominante par l'alto (mes. 10). Le violoncelle continue sa mélopée tourmentée avec beaucoup de chromatismes et les accents du sujet sont doublés par les bois.

3e entrée (sujet), mes. 20, aux deuxièmes violons, les bois doublent certains fragments, renforçant les accents expressifs; 4e entrée, premiers violons (mes. 30). La plainte s'élève et l'orchestre se fournit de plus en plus. Pendant toute cette exposition, très régulière, le chœur dès la 5e mesure, répète par fragments, sur la pédale de *mi* obstinée, sa psalmodie : « *Jetez des fleurs, pour la vierge expirée !* » avec d'assez longues interruptions laissant l'orchestre à découvert; les fragments chantés s'allongent, le cortège s'approche, et l'orchestre se renforce. Un divertissement exploite le motif du sujet, puis renforce les plaintes des bois (avec des triolets aux cordes). Strette : mesure 54 : sujet (K) flûte et premier violon, tout s'anime, le petit orchestre est au complet; (mes. 57), réponse : clarinette et alto; (mes. 59), sujet : hautbois et violons; (mes. 60), bassons et violoncelles amenant une tenue (*ut*) des altos divisés pendant que les basses descendent et que les cordes halètent. Mesure 65, le chœur se divise en trois parties réelles et prend le motif du sujet (K).

II. - *En mi majeur* (mes. 67). Le chœur développe le motif (K) à trois parties avec des mélismes et des vocalises (sopranos, ténors et basses) et l'orchestre fait le glas (D) égrené dans l'aigu (violons et altos). Le chœur vocalise sa lamentation (il n'a pas pris le style fugué), les sopranos sont doublés (mes. 79) par les flûtes et clarinettes accompagnant la vocalise; les paroles sont plus complètes. Le glas continue à survoler toute cette déploration. A partir de la mesure 95, toutes les parties vocales sont doublées par les instruments et sans basse véritable autre que le *mi* obstiné qui se trouve au-dessus toujours avec les cordes. Puis, comme pour terminer la première partie de cette Marche funèbre, une descente chromatique en 3ces, menée petit à petit, au chœur, aboutit enfin à une basse (violoncelle et basson) : *do, si, la, sol* (mes. 105 à 113) formant une sorte de cadence, accompagnée d'arpèges en sextolets (flûtes, clarinette solo). Le chœur s'éloigne et s'éteint (mes. 113). Seul, reste le sujet (K) exposé en strette aux cordes; tout descend progressivement, laissant seul le glas obsédant devenu régulier (flûte et violon) qui, à son tour, s'éloigne peu à peu, soutenu par un trémolo très doux; après un dernier tintement, trois accords funèbres terminent cette très belle page.

(N° 6) ROMEO AU TOMBEAU DES CAPULETS REVEIL DE JULIETTE

Joie délirante, désespoir, dernières angoisses et mort des deux amants.

Peut se diviser en trois parties :

I. - *Introduction* en *mi,* très agitée. Un premier motif (flûtes, clarinettes, cordes), avec conclusion au ton et interventions des cors. Trois accords funèbres (*mi mineur,* mesure 17), interrompent l'excitation de Roméo (qui vient d'occire son rival) et lui rappellent le caractère du lieu où il a pénétré par effraction. Un nouveau motif (mes. 18-20) amené par une longue tenue, monte passionné en crescendo d'une descente de cordes. Silence. Accords modulants coupés avec tout l'orchestre, il s'arrête brusquement (mes. 30) suivi de longs silences (mes. 30 à 48) se transmettent dans l'orchestre : cors et trombones, bois, cors et trombones, cordes (comme en écho); puis, longue tenue de hautbois (mes. 44), surmontée d'un accord dissonant, appogiaturé par la flûte. Roméo est impressionné par cet entourage funèbre.

II. - *Invocation à la mort. Largo* en *ut dièse mineur* (mes. 48). Sur un rythme ternaire agité, s'étale une longue phrase (L) aux cor anglais, bassons et cors (on voit que Berlioz use beaucoup des doublures mélangeant des timbres différents pour renforcer l'expression mélodique). A cet amalgame, s'ajoutent (mes. 53) les altos et violoncelles accompagnés par les cordes et frémissements de timbales. On y trouve (mes. 55 et suiv.) un vague rappel du thème (B) du bal qui se précise plus loin (mes. 65) puis se disloque; accalmie, arrêt. Roméo avale le poison (mes. 70) sur la cadence : *ré dièse, sol dièse, do dièse.* Descente chromatique (mes. 71), soupirs, fragments de thème, des traits fusent vers l'aigu. Juliette se réveille. Le mouvement s'anime au 6/8 (mes. 101).

III. - *Allegro vivace :* Tout l'orchestre participe à cette résurrection, rappelant un peu le thème (B) déformé. Le

thème d'amour (C) se reconstitue peu à peu aux bois et s'exalte (mes. 115) dans l'aigu d'abord en trémolos aux violons, flûtes et bassons. Juliette a vu Roméo : c'est la joie, le thème d'amour revient par fragments dans toute cette exaltation, et va jusqu'au paroxysme (mes. 140) puis se brise... Roméo meurt. Arrêt (mes. 150), il ne reste plus que des morceaux de thème... Un rappel du glas (D) en accords réguliers (flûtes, hautbois). La clarinette (en *la*) fait en dessous un battement régulier. L'accord s'installe en pédale, les bassons introduisent un *si* ♭ lugubre qui se résout sur un *la* et les trombones reprennent cette descente jusqu'au *sol,* écho des cordes basses. Les fragments du thème joyeux se dispersent, coupés de silences, pendant que les basses descendent toujours jusqu'au *mi,* puis au *la* grave que la contrebasse brode d'un *sol dièse.* Récit aux violons (mes. 194), lent; Résolution avec tout l'orchestre en accords (mes. 199). Juliette se tue. Descente des violons, silence suivi d'une sorte de cadence fatale (mes. 207 à 217), un cri (mes. 212), un grondement de basses, une plainte du hautbois s'arrêtant sur le *sol dièse* (mes. 226); deux notes pizzicato, et le drame est consommé !

TROISIEME PARTIE

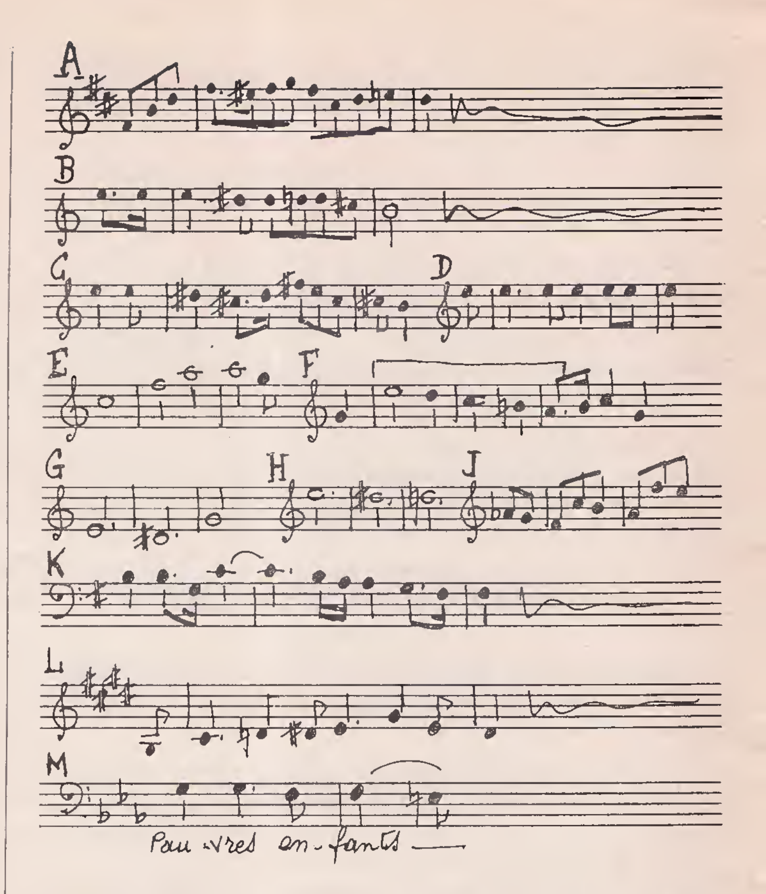
(N° 7) FINALE

La foule accourt au cimetière - Rixe des Capulets et des Montagus - Récitatif et Air du Père Laurence - Serment de réconciliation.

Ce Finale est tout à fait conçu comme un Finale d'Opéra que l'on peut diviser en quatre parties : I) Dispute - II) Récit du Père Laurence - III) Air du Père Laurence - IV) Serment de réconciliation.

I. - *Allegro.* Sur un fond de notes répétées en pédale (*la*) aux basses (triolets contre duolets) qui créent la confusion, les cuivres reprennent le glas (D) avec un rythme un peu différent, les cordes glissent par dessus (mes. 3 et suiv.). La foule accourt (mes. 9) : Capulets et Montagus forment un double chœur à six parties qui se répondent, pendant que la pédale des basses s'agite et que l'orchestre se meuble peu à peu : « *Roméo est de retour* » crient les Montagus, puis les Capulets; « *Pour Juliette, il s'enferme au tombeau* »... Ils s'accusent mutuellement et s'unissent : « *Malédiction !* » (mes. 24-25). Ils découvrent les cadavres (accords de septième diminuée avec tout l'orchestre sur une basse dissonante : *si* ♭, *la* ♭ (mes. 28 à 30). Le *la bémol* reste en pédale; là-dessus, le chœur reprend uni : « *Morts tous les deux !* » modulation vers *ré* ♭ toujours sur la basse de *la* ♭, les basses vont descendre jusqu'au *fa* surmonté d'un grand accord de 2de et 4te augmentée. Silence et stupeur !

II. - *Récit du Père Laurence* (mes. 45) parfois interrompu par les assistants. Le Père est venu au tombeau, pensant réveiller Juliette pour la remettre à son époux; mais Roméo ignorant tout est revenu clandestinement, et ce fut le drame... Le *Récit* est très sobre, le Père donne les explications soulignées par de simples accords; lorsqu'il déclare : « *Je les ai mariés* » : stupéfaction des assistants (mes. 56). Le Père Laurence les engage à se réconcilier, mais ils protestent unanimement, toujours dans le style récitatif des



chœurs d'Opéra. Le Père reprend ses adjurations, en *ut mineur* (*Un poco Allegro*). L'orchestre, avec un rythme haché, frémissements de cordes, pizzicati de basses, de temps en temps intervention des trombones (mes. 70), des gammes chromatiques descendantes aux cordes sur lesquelles se greffent les cuivres (mes. 78-85). A l'évocation du breuvagé (mes. 90 à 100) modulations : *si mineur, mi mineur* (le chœur répond). Le récit continue avec le même système d'accompagnement que pendant la partie précédente. Au moment où il dépeint le réveil de Juliette, les bois s'ajoutent au petit ensemble (mes. 116), entretenant l'agitation qui croît jusqu'aux mots : « *dans l'éternité !* ». L'orchestre se tait, puis des septièmes diminuées introduisent l'Air.

III. - *Air du Père Laurence,* double suite d'air selon la coupe traditionnelle : *Lent, Allegro* (nous recomptons les mesures à partir du Larghetto).

1° - a) *Larghetto,* en *mi* ♭ *majeur.* Quatre mesures d'Introduction (bois, cordes), la phrase (M) commence pompeusement pour conclure en *mi* ♭ (mes. 50-52). Ritournelle avec une brusque modulation pour amener l'Allegro en *si majeur.*

b) *Allegro :* Reproches (mes. 55) : « *Où sont-ils maintenant ?* ». Tout l'orchestre réplique. A partir de la meseure 57, un système d'accompagnement s'installe : broderies en triolets et syncopes, cordes et tenues de bois. Modulation en *ré majeur* (mes. 66-67) puis on revient en *si* (mes. 73). Trépidation de l'orchestre : « *Dieu vous punit !* » Autre système d'accompagnement plus agogique, puis on reprend le précédent (mes. 87). Le chant devient plus mélodique soutenu par les cordes pour aboutir sur un *ré* répété

par le soliste, et de longues tenues sur lesquelles se greffent des triolets de basses.

2° *Andante maestoso* - a) Récitatif solennel : « *Pour que là-haut* », avec des chromatismes, des trémolos, roulements de basses : « *Oubliez vos propres fureurs* » (mes. 101-102) : tout l'orchestre. Le chœur répond en *si mineur*, d'abord avec la pédale (D) sur un *ré*, puis le rappel de la fugue (A) dont les antagonistes se partagent les éléments, soutenus par les hautbois et les cordes, entrant peu à peu comme dans la Fugue initiale (mes. 105 à 115). Les reproches s'entrecroisent, pendant que la fugue continue avec tout l'orchestre y compris les cuivres et timbales (mes. 117 et suiv.). Le tumulte grandit : Invectives à quatre parties que le Père Laurence interrompt : « *Silence, malheureux !* » Tout s'arrête (mes. 129-130). Reprise de la fureur à l'orchestre : gammes chromatiques descendantes, trémolos de cordes. Le Père ponctue chacune de ses phrases en dépit des menaces des basses.

b) *Allegro* - *Prière en ré majeur* (mes. 160 et suiv.) avec des accords à contretemps. Interventions du chœur : « O Juliette !... O Roméo !...). L'accompagnement s'allège, encore agité, l'apaisement vient progressivement et enfin, tous s'unissent, dominés par la voix du Père Laurence (rappels fragmentaires du thème (C), mes. 230, aux violons). Cadence en *ré* amenant le morceau suivant.

Serment de réconciliation :

Récit et chœur, en deux parties (tout à fait théâtral).

1° *Andante un poco maestoso.* Une fanfare de cuivres annonce le récit en *si majeur : « Jurez donc...* », accompagné des cuivres; « *par le saint crucifix !* » les cuivres se taisent, les bois entourent la voix. Le dessin chromatique (H) revient très ralenti aux flûtes; la voix monte (mes. 13 à 16) avec des arpèges aux clarinettes; beaucoup de détails dans l'orchestre à regarder de près.

2° Le chœur entier répond (mes. 35) d'abord à l'unisson, pour se diviser à la mesure 40; le petit chœur du prologue est ajouté aux deux autres plus la voix du Père Laurence qui dominera l'ensemble à neuf parties (Berlioz reste fidèle à la division ternaire des voix). Les bois et cordes graves répètent des accords sur un rythme spécial sur lequel les violons brodent de petits traits; les cuivres soutiennent les voix; le Père Laurence dicte les paroles du serment que répète le chœur (changement sur : « *par le saint crucifix* »). On module très peu; l'orchestre entier rentre seulement (mes. 69) avec des montées pour finir en *si majeur* dans une véritable apothéose.

AVIS DE CONCOURS

VILLE D'ANGERS (Maine-et-Loire)

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE

Deux concours sur épreuves pour le recrutement :

— d'un professeur de clarinette,

— d'un professeur d'orgue et d'écriture musicale.

Ces postes sont à temps complet : 12 heures hebdomadaires de cours. **LIMITES D'AGE** : 21 ans au moins, 45 ans au plus au 1er janvier 1966. Cette limite d'âge étant susceptible d'être reculée dans certaines conditions, sans toutefois excéder 55 ans.

DEPOTS DES CANDIDATURES : Mairie d'Angers (1re Division - 1er Bureau) jusqu'au **8 juin 1966 inclus.**

DATE ET LIEU DU CONCOURS :

— **clarinette :** 23 juin, à partir de 9 heures,

— **orgue et écriture musicale :** 23 et 24 juin 1966,

à l'Ecole Nationale, rue Plantagenet à Angers, où tous renseignements relatifs à ces concours pourront être donnés.

ROESSLER



SOPRANO-ALTO

TENOR - BASSE

doigté allemand

doigté baroque

FLUTES A BEC

En vente dans tous les bons magasins de musique et d'instruments. Si vous éprouviez des difficultés à obtenir ces instruments, veuillez demander aux importateurs exclusifs l'adresse du distributeur local le plus proche.
Envoi du catalogue sur simple demande.

Importateurs exclusifs pour la France et la Belgique :

SCHOTT Frères, S.P.R.L.

PARIS Xe
69, Faubourg Saint-Martin
Tél. 607-61-50

BRUXELLES 1
30, rue Saint-Jean
Tél. (02) 12.39.80

QUELQUES REMARQUES SUR LE LANGAGE HARMONIQUE DE FRANZ LISZT

par M. DAUTREMER

Directeur du Conservatoire National de Musique de Nancy
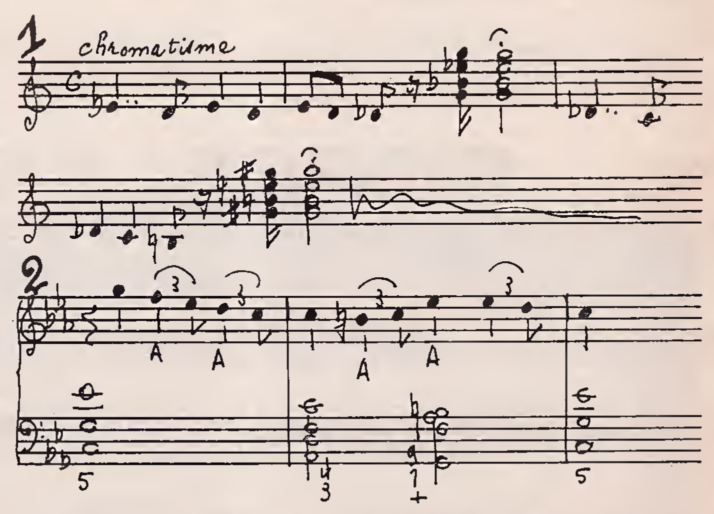
Le Premier Concerto en Mi bémol et le 2e Concerto en La Majeur pour Piano et Orchestre figurent parmi les œuvres de Franz Liszt les plus fréquemment inscrites aux programmes des concerts symphoniques. Rien de surprenant : ce sont des pièces riches et brèves à la fois. Elles sont construites à partir de motifs courts, mais au caractère bien défini; les développements, loin de traîner en longueur sont, en quelque sorte, ramassés, condensés, offrant au public, en un minimum de temps, un substantiel déploiement de virtuosité pianistique; le virtuose, pour sa part, disposant du privilège de se mettre au maximum en valeur, par le moyen d'une écriture instrumentale consacrée de longue date et dont l'éloge échappe à l'objet de cet article.

Notre ambition consistera à souligner, au moyen d'exemples extraits de ces deux Concertos, quelques particularités du langage harmonique de Liszt, compositeur représentatif de l'époque romantique, autant et même plus que tout autre de ses contemporains. En effet, quelques traits saillants du langage des compositeurs de cette époque, ressortent particulièrement à l'analyse et à l'audition des œuvres de F. Liszt. De surcroît, Richard Wagner subira son influence, beaucoup dans l'agencement et l'enchaînement des harmonies.

Le Chromatisme et l'Appogiature sont les deux éléments essentiels et assez nouveaux caractérisant le langage de Liszt : ces deux éléments s'intègrent dans une langue harmonique solide, claire (j'allais dire classique), tout au moins très orthodoxe, solidement appuyée sur les saines traditions que lui léguèrent ses aînés.
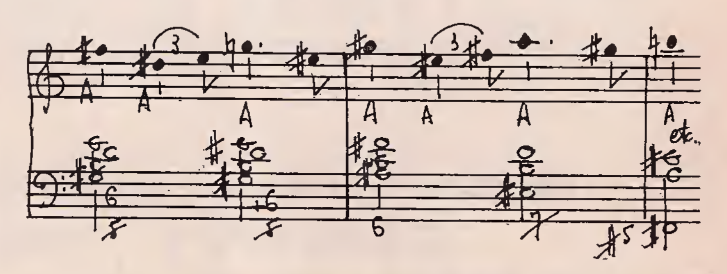
Toutefois, l'emploi du chromatisme le conduit vers des progressions harmoniques aux couleurs brusquement changeantes, inattendues même... et ce n'est pas là l'une des moindres raisons qui rendent passionnantes l'analyse de ces deux concertos. L'utilisation fréquente des « Appogiatures » (surtout dans le Concerto en Mi bémol) contribue à intensifier l'expression de la courbe mélodique. C'est à cet artifice d'écriture d'un placement aisé et d'un effet certain que les œuvres de Liszt doivent d'être marquées d'une puissance d'expression directe et immédiate... nous n'avons pas écrit le qualificatif d'excessif... nous dirons seulement que l'auditeur peut réduire son effort d'écoute... la musique de Liszt l'atteindra à coup sûr : elle est construite pour l'effet, elle s'extériorise par sa nature même, elle porte sans discussion.

Dans le Concerto N° 1, en Mi bémol majeur, les principaux thèmes prennent leur appui sur les deux procédés évoqués ci-dessus; Chromatisme et appogiatures. Voici ces principaux thèmes avec leur harmonisation : Les appogiatures sont soulignées de la lettre A :
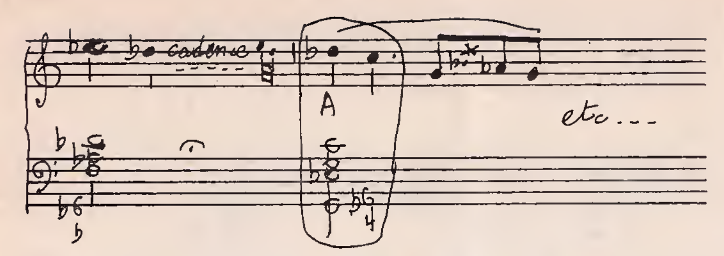


(Motif qui se développe par la suite en modulant).
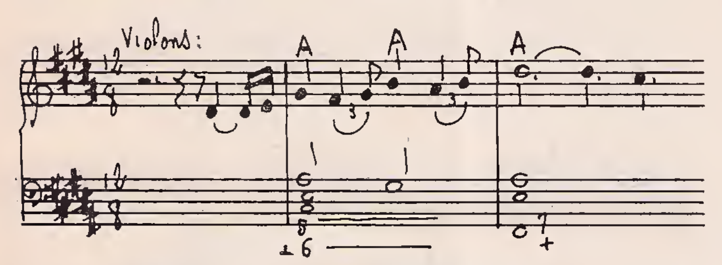
Quelques mesures plus tard, ce motif intensifie son caractère appogiatural par une montée chromatique :



La phrase ci-dessus est annoncée par une courte cadence du piano qui nous intéresse par une appogiature de *Ré bémol* sur l'accord 6/4 sol-do-mi b. en Ut min. Ce Ré b. formant Sixte napolitaine dans la gamme d'Ut min. :
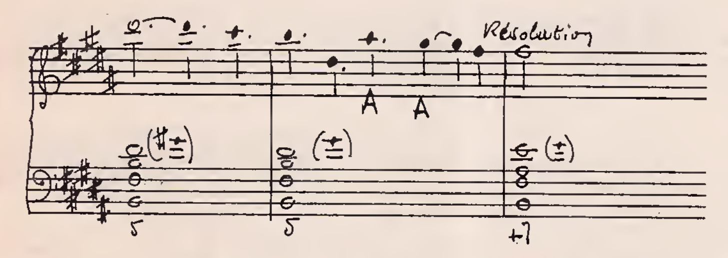


A l'Entrée du « Quasi Adagio », nous remarquons un motif présentant trois appogiatures se succédant en tierces montantes : marque très représentatives de ce style qui vise nettement à l'effet :
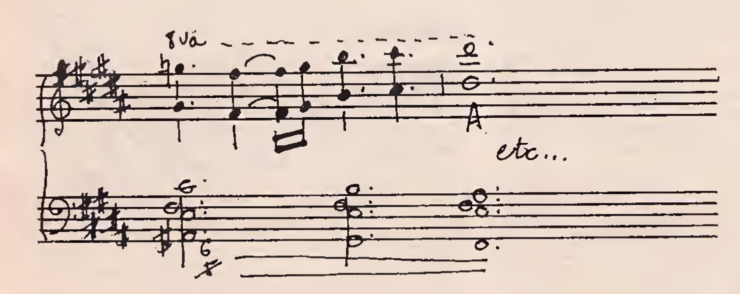


La première des trois peut-être considérée comme la 9ᵉ majeure (donc note réelle). Mais son caractère reste celui d'une appogiature.

Ce motif, repris par le piano solo, modifie sa courbe en révélant encore un nouvel exemple de ce procédé : l'appogiature glissant sur une appogiature voisine, faisant attendre la résolution qui n'arrive donc qu'une note plus tard :
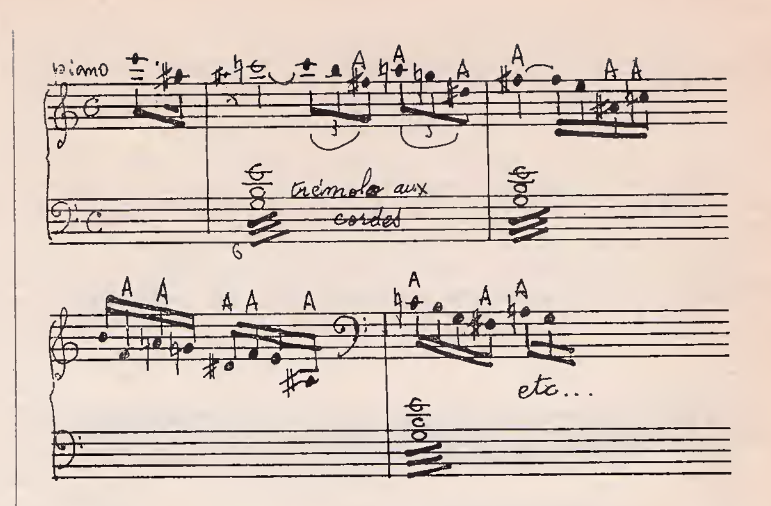


Il est à remarquer que la formule arpégée de la main gauche contient le Sol dièse, appogiature ajoutée à cette formule arpégée (indiqué entre parenthèses).
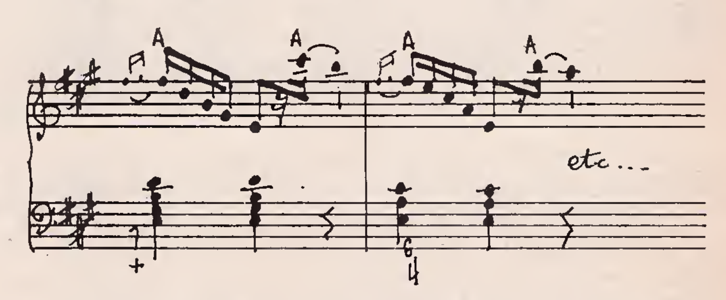
Ces 24 mesures de piano-solo (début du Quasi Adagio) sont caractéristiques de ce style appogiatural très marqué qui aboutit, en point culminant au Ré dièse (ronde pointée sur accord 7+ en Si majeur) :
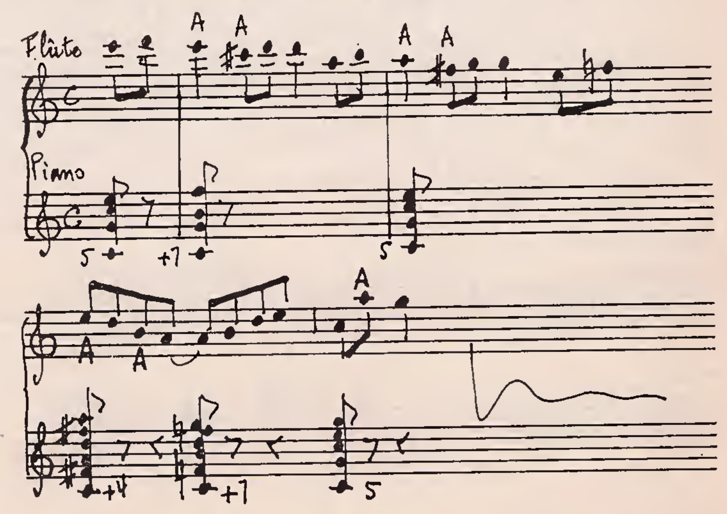


Au cours de l'« Istesso Tempo » qui suit, nous remarquons des traits de piano solo dont la contexture repose uniquement sur la succession d'appogiatures :



La légèreté caractérisant l'« Allegretto Vivace » qui fait suite au « Quasi Adagio » n'exclut pas l'emploi d'appogiatures courtes, en général, et souvent placées sur les parties faibles de temps :
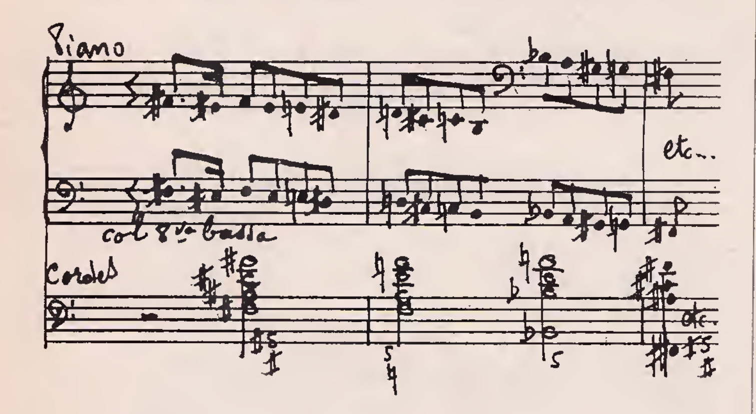


Pour en conclure avec les appogiatures de ce Premier Concerto en Mi b., nous indiquons le motif qui fait son apparition vers la fin de « l'Istesso Tempo » (Flûte, Clarinette, Hautbois, successivement) qui se fait entendre à nouveau dans « l'Allegro Animato », puis dans « l'Allegro Marziale » mouvement terminal de l'œuvre :



Se reportant au texte original, nous remarquerons, durant l'exposé de ce motif une pédale supérieure de dominante (Sol trillé à l'aigu, main droite du piano) sur laquelle passe, en dissonance piquante, le fa dièse (4ᵉ mesure de l'exemple ci-dessus).

Nous réservons pour la deuxième partie de cet exposé la comparaison de ce motif et de son harmonisation avec une phrase extraite du 2e concerto en La Majeur, et qui nous semble être absolument identique à celle-ci.

Un exemple, enfin, d'emploi du Chromatisme dans l'harmonie : dans la première partie du Concerto, le brusque départ « con impeto » des octaves chromatiques descendantes du piano et imposant, tout naturellement, sur chaque demi-mesure, une basse d'accord parfait, ce qui donne des enchaînements harmoniques d'une couleur particulière :
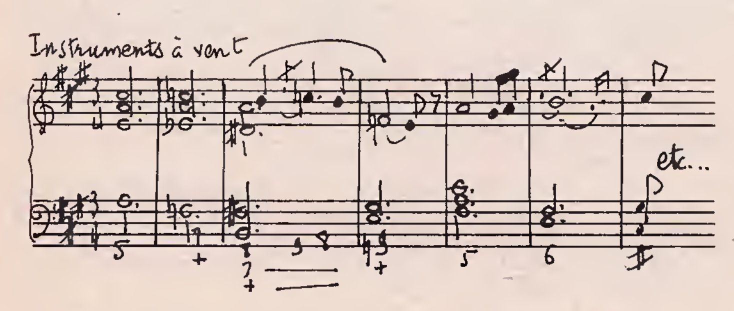


Le langage harmonique du 2e concerto en La Majeur, se différencie sensiblement de celui employé dans le 1er concerto en Mi bémol.
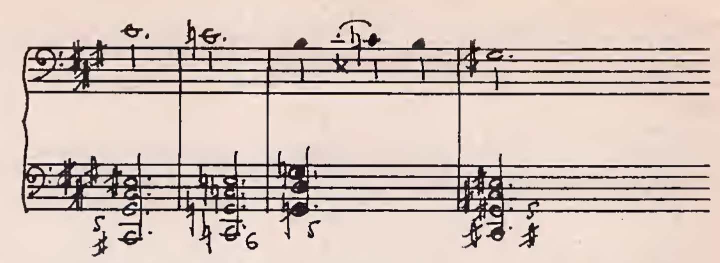
Le système appoggiatural y est atténué au bénéfice d'une harmonisation souvent plus sobre, plus sereine, moins extérieure et visant à l'effet en une moindre proportion.

Les deux premiers principaux motifs, illustrent, nous semble-t-il, cette tendance.

Le motif initial « Adagio Sostenuto Assai » en ses sept premières mesures, est d'un esprit soutenu, quasi-religieux; sa large harmonisation d'accords fondamentaux, aboutissant sur la dominante de Fa dièse mineur, ton relatif de La Maj. lui confère une allure recueillie que n'altèrent pas outre mesure les deux accords de 9e mineure (SI et MI) écrits précédemment. Il est à remarquer l'harmonisation de la seconde mesure (Septième dominante en Si bémol). Le Mi bémol inclus dans cet accord déjà Ré dièse, si l'on anticipe sur la mesure qui suit :
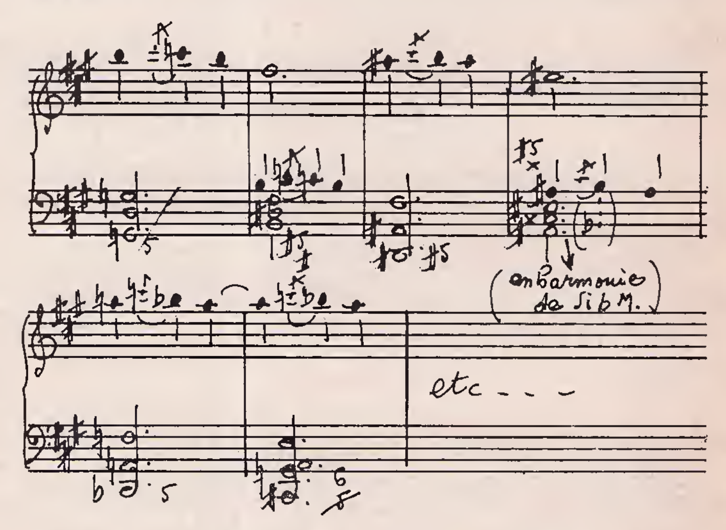


La reprise de ce premier motif, à la 29e mesure, avec une harmonisation nouvelle accentue encore le caractère de sérénité... La chute harmonique de la 4e mesure sur l'accord de dominante de la gamme de Wotan (la Walkyrie, Acte III) :
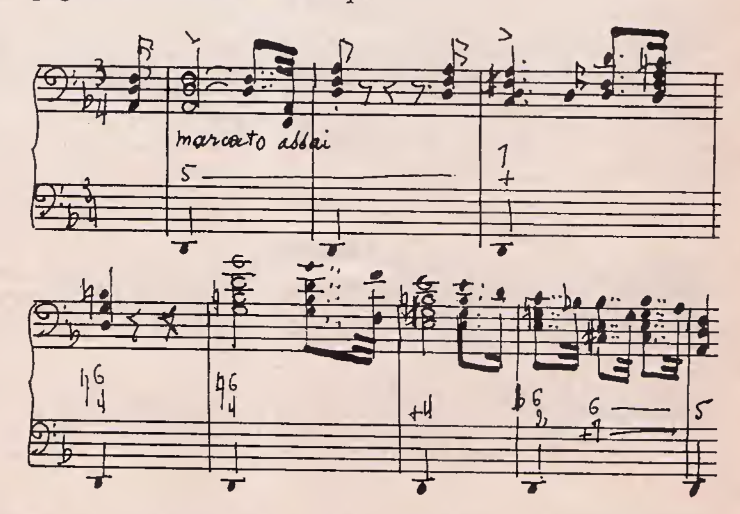


Ce brusque changement de couleur : Do dièse Majeur, Do Majeur, à nouveau Do dièse Majeur est saisissant. Le premier et le dernier accord doivent, par ailleurs, rester une dominante, celle de la gamme de Fa dièse mineur (Cf. début de ce paragraphe).
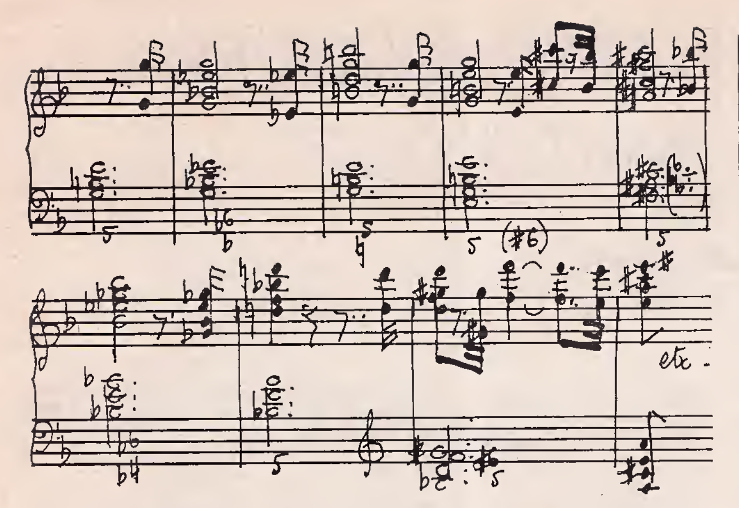
Cette phrase émouvante se continue ensuite en une progression harmonique d'accords parfaits issue, du système chromatique :



Nous arrivons bientôt au Second motif (L'Istesso tempo, à 3/4) de caractère héroïque, s'opposant au précédent. Ce motif, entièrement construit sur une Pédale de Tonique, en Ré mineur, exclut tout système appogiatural : il est entièrement constitué de « notes réelles »; le voici : accompagné de sa Basse harmonique :
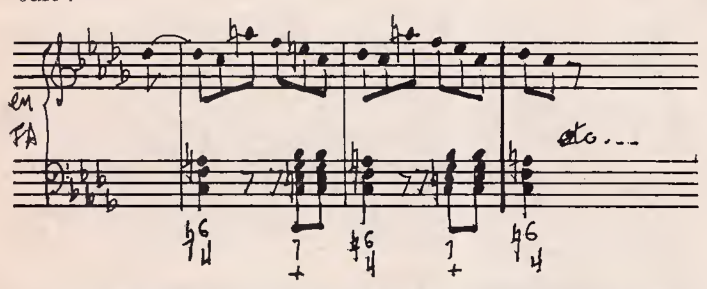


Le « commentaire » de ce motif, soit les 16 mesures qui suivent, s'appuie à nouveau sur une progression harmonique s'inspirant du Chromatisme. Le voici, schématisée :
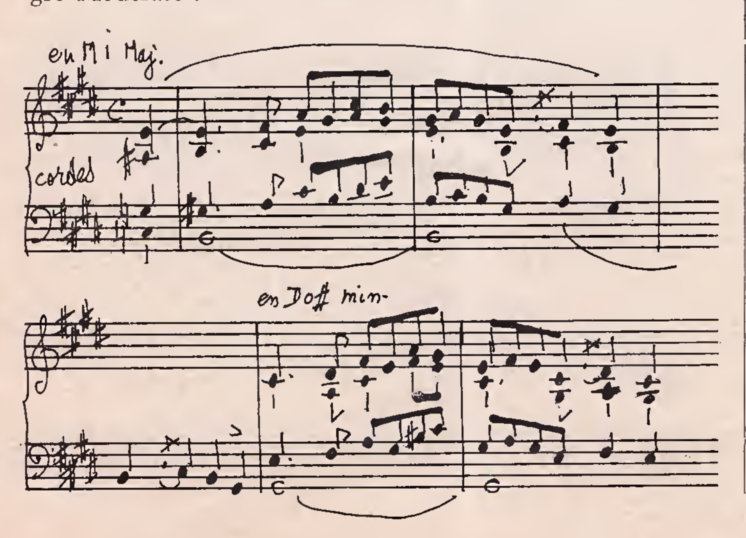


Les contrastes harmoniques sont fréquents dans les œuvres de Liszt et nous les stigmatisons par deux procédés opposés : d'une part, l'emploi du Chromatisme et de l'harmonie qui en découle : *l'accord de Septième diminuée :* les exemples en abondent dans l'œuvre de Liszt : cet accord est trop connu pour que nous souhaitions le commenter dans cet exposé. D'autre part, les larges tenues de dominantes, en général, présentées en Pédales inférieures. Des exemples intéressants de ces pédales sont à remarquer dans ce deuxième concerto :

Dans l' « Allegro agitato assai », nous notons ce qui suit :



Ici, séduisante rencontre du Ré bémol et du La naturel, (6ᵉ degré du mode mineur appuyé sur le 3ᵉ degré du Mode Majeur).
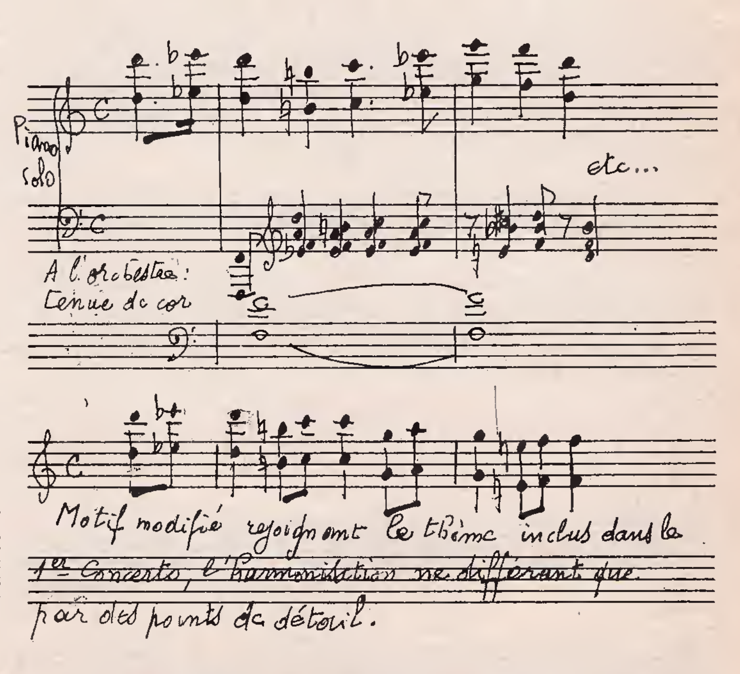
C'est l'utilisation opportune de la Pédale inférieure de dominante que nous retrouvons encore au début de l'Allegro Moderato :



Ici, c'est le calme, l'apaisement... Comparer avec le début du 6/8 dans le Poème Symphonique du même auteur « Les Préludes ».

Cette même phrase reparaît quelques pages plus loin chantée par le Hautbois en Mi Maj. puis, immédiatement en Ré bémol Maj. Elle est accompagnée par des dessins arpégés au piano-solo, la Pédale de Dominante étant absente pour l'œil du lecteur mais indiscutablement « sous-entendue » (c'est bien là le terme exact), nous dirons « entendue au-dessous » des portées pianistiques... On serait presque tenté d'ajouter à l'orchestration une tenue de Cor exprimant cette dominante ! (Voir partition d'orchestre à la 60ᵉ mesure de l'Allegro Moderato). Notons encore le brusque changement de ton à la 64ᵉ mesure (Ré bémol Majeur) : Photographie des 4 mesures précédentes, une tierce mineure plus bas.

Enfin, et pour en terminer avec les pédales de dominantes, nous ferons observer le dessin mélodique du Piano-solo placé à partir de la 31ᵉ mesure de ce même Allegro Moderato : Nous le considérons comme une redite du motif de flûte en Do Majeur exprimé dans le 1ᵉʳ concerto (voir plus haut la remarque déjà formulée). Nous écrivons ci-dessous ce motif du 2ᵉ concerto et, en regard, le modifions afin de lui faire rejoindre son équivalent du 1ᵉʳ concerto :



De nombreux exemples retiendraient encore notre attention et celle du lecteur si la place ne nous était pas mesurée... Mais les partitions de ces deux œuvres maîtresses et de beaucoup d'autres de ce génial compositeur figurent dans les rayons de nombreuses bibliothèques. Nous souhaitons que ce court exposé incitent ceux qu'intéresse l'évolution du langage harmonique à travers les différentes époques, à feuilleter ces partitions; ils y découvriront les aspects d'un syntaxe musicale qui a, peut-être, perdu de son actualité, contenant cependant des richesses qui furent précieuses à des compositeurs plus récents n'ayant pas encore renoncé à s'évader du système tonal.

LE TRITON DANS LES MUSIQUES POPULAIRES PRIMITIVES (IX)

par J. NAHOUM

Professeur d'Education Musicale
au Lycée Voltaire, à Paris

CHAPITRE VII

(Suite)

Les échelles à triton en Afrique
Essai de classification structurelle

2. - SYSTEME PENTATONIQUE A BASE DE TIERCE (type Si-la-sol-fa-ré)

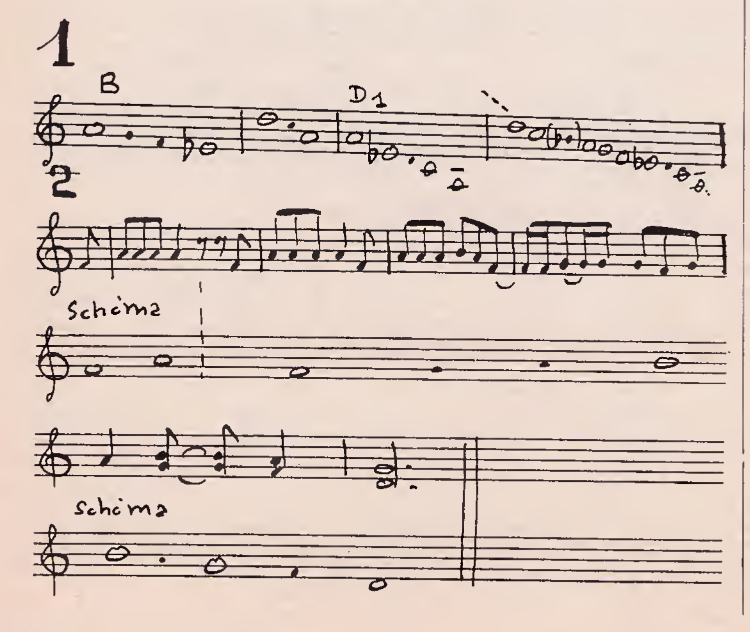
Le tétracorde à triton est encore mis en évidence ici, le ré pouvant se trouver en bas ou à l'octave supérieur, ou même à la fois en haut et en bas dans l'échelle.

L'exemple le plus significatif est sans doute celui que les Pygmées Mambuti du Congo Belge chantent pour la fête de l'éléphant.

« Les éléphants, comme les okapi (petites girafes), sont les principaux animaux chassés par les Pygmées Mambuti de la forêt d'Ituri et par les Pygmées Babinga (A.E.F.). Quoique leurs célébrations soient au fond sporadiques et maigres, très logiquement les pygmées ont de nombreux chants de chasse à l'éléphant (ce simple monothéisme des pygmées de l'A.E.F. prend souvent la forme d'une sorte de culte de l'éléphant : leur principal dieu est appelé l' "Eléphant père du monde") ».

« Après avoir tué un éléphant, on célèbre une cérémonie pour le dépeçage de l'animal ». (Voir **Exemple 1** le schéma de cette musique pour deux solos et chœur).

« Les hommes, exubérants, chantent en chœur et solo, tandis que les femmes attendent à l'arrière-plan, prêtes à préparer le repas. **Le soir,** après le dîner, les Mambuti s'asseoient autour du feu et chantent la chasse du jour. Ce n'est pas un chant de cérémonie, mais un chant social et il peut durer toute la nuit. » (Note I).

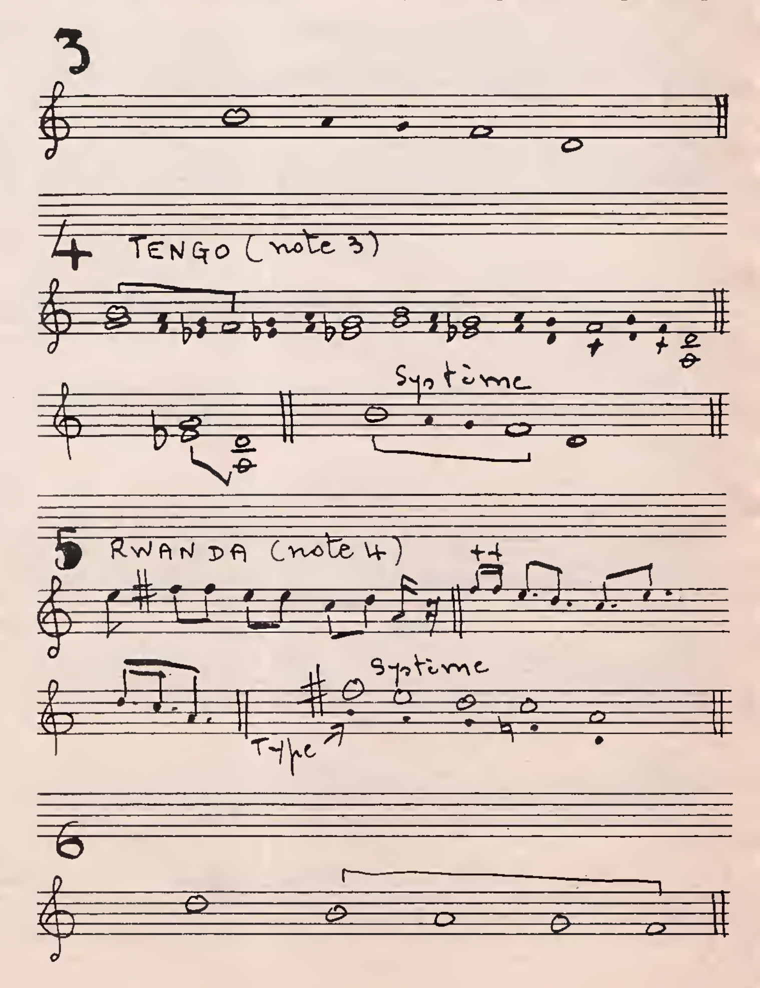


C'est une longue mélodie à triton où l'on remarque une fois de plus, des entrées canoniques des différentes parties vocales : chœur, divisé lui-même en deux parties, solo 1, solo 2. Le tétracorde à triton apparaît en B, en DI, le saut de triton la-mi bémol est très fréquent, la quinte diminuée mi bémol-la est aussi présente. Mélange de rythme binaire et ternaire.

L'exemple suivant (**exemple 2** relevé au Nyassaland) utilise exactement le même système; il offre l'intérêt de nous faire assister à la genèse du tétracorde à triton à partir d'une tierce majeure initiale fa-la, qui s'adjoint un si dans l'aigu. Une nouvelle fois le rythme ternaire est utilisé. Le Nyassaland est pourtant fort éloigné du Congo puisqu'il se trouve dans le Sud de l'Afrique, entre l'Angola et le Mozambique. (Note 2).

L'exemple 4, donné par Marius Schneider (note 3), a été relevé en Afrique occidentale (Tengo); c'est une sorte de gymel (tierces parallèles) dont la partie supérieure met en valeur le système de l'**exemple 3.** La partie inférieure a ses repos essentiels sur Mi bémol et la grave (quinte diminuée). Le fragment donné se termine par des quartes parallèles.

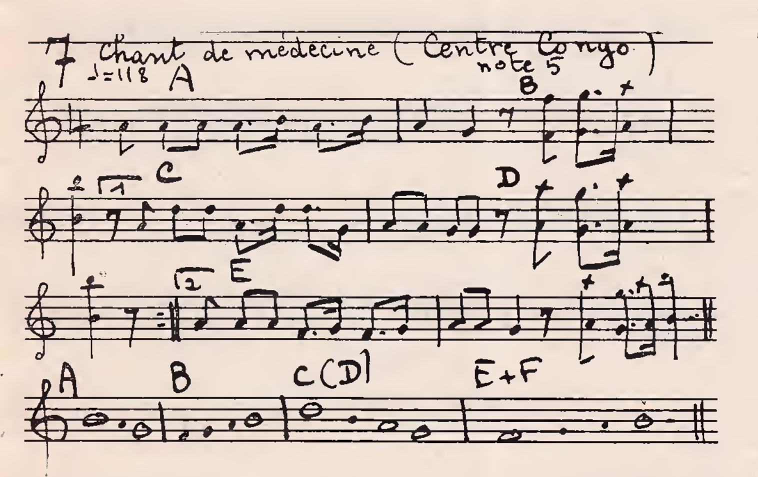
Dans le Rwanda (ou Ruanda), tribu Batwa, voici encore la même échelle : (**exemple 5,** note 4); l'exemple est un peu trop



court pour appeler des commentaires. Les Batwa sont des Hottentots (Est du Congo belge, Sud de l'Uganda).

Par contre le chant de **médecine** du Centre-Congo **(exemple 7)**, offret un intérêt particulier; nous n'avons ici que le début du chant; le système est très nettement celui donné **exemple 6**, mais si l'on analyse chaque fragment, on voit que la tierce joue ici un rôle important :

A tierce sol-la-si
B tétracorde à triton
C fragment de pentatonique : la-ré-si-la-sol-(mi ?)
D = A
E tierce la-sol-fa
F tierce sol-la-si, E + F donnant un tétracorde à triton.



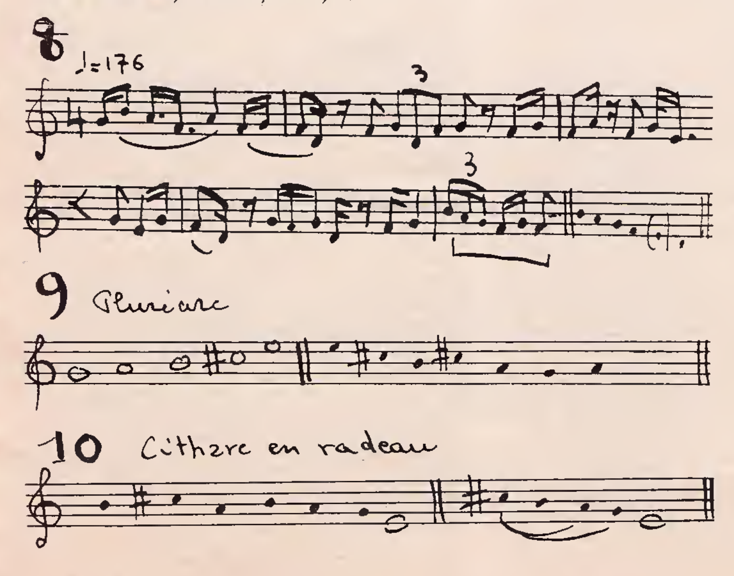
Nous avons une sorte de **jeu** continuel entre deux tierces fa-la et sol-si, toutes deux à un ton d'intervalle l'une de l'autre (rappelons-nous l'accord de certains instruments indonésiens et africains). Cela pourrait être une explication nouvelle et intéressante (assez différente de celle proposée par Rose Brandel) de la genèse du tétracorde à triton, si souvent utilisé en Afrique : transposition à un ton d'une tierce majeure, la stabilisation du tétracorde à triton ayant lieu par accoutumance de l'oreille à la borne inférieure de la première tierce et la borne supérieure de la seconde (fa-si).

Voici, pour terminer ce paragraphe, trois exemples de musique instrumentale utilisant le même système :

Exemple 8 (note 6) : flûte de berger de l'Oubangui-Chari.

Exemple 9 (Disque Anthologie de la vie africaine Pepper Disque II, Face 1, séquence 6), c'est l'accord du pluriarc du Gabon.

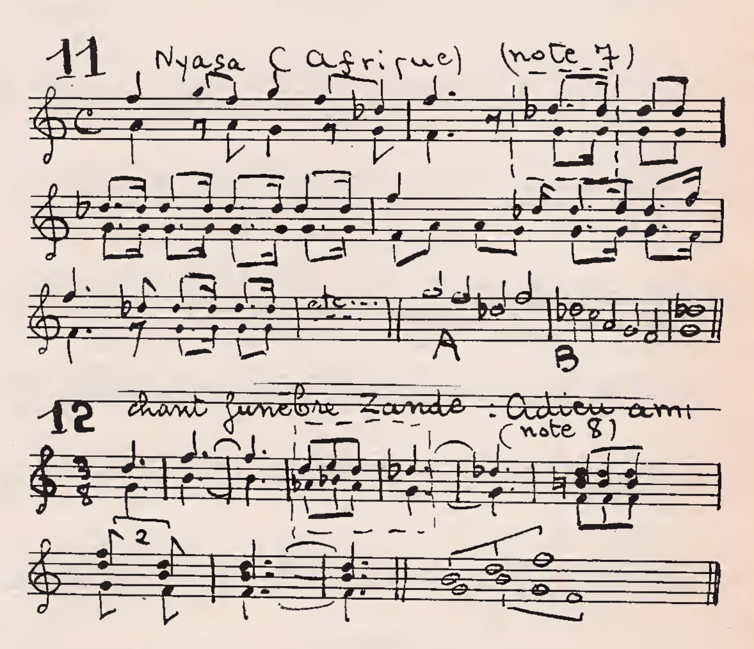
Exemple 10, cithare en radeau du Dahomey (Disque Musiques dahoméennes, Face A, N° 3).



3. - LE TRITON DANS LA POLYPHONIE (rôle harmonique)

Ici, quelques exemples extrêmement surprenants, dont l'un **(Exemple 11)** a déjà été rencontré sous une forme presque identique chez les Naga d'Assam (voir l'**exemple 8**, page 7/331 de " L'Education Musicale " N° 120, de juillet 1965), et à Bontoc dans les Philippines (voir l'**exemple 9,** " Education Musicale " N° 120); il s'agit d'accords répétés avec une insistance troublante, à deux voix, sur le triton harmonique sol-ré bémol. La voix supérieure a un tricorde à triton (système A), la voix inférieure un pentatonique déformé (système B).

Le deuxième exemple est un chant funèbre Zande (Centre-Afrique, Congo-Nil), relevé par Giorgetti. C'est un véritable organum partant sur une quinte juste, continuant par des tritons parallèles, et se terminant par un renversement d'accord de quinte diminuée utilisé dans la musique occidentale dans les mêmes circonstances : accent dramatique de cet accord, atmosphère anxieuse, mort, etc... La partie inférieure se meut dans un ambitus de triton **(Exemple 12).** Il faut ajouter que de nouveau nous rencontrons le rythme ternaire lié à la mort et au triton.



Un autre exemple, qui ne se trouve pas en Afrique, et qui est un « compromis », est cité par Marius Schneider dans le récent Colloque du C.N.R.S. (note 9); il « relève à propos des sons qui ne rentrent pas théoriquement dans le cadre d'une gamme (exemple fa dièse dans la gamme de do), qu'il s'agit de phénomènes tout à fait naturels que les théoriciens auraient tort de vouloir justifier par des calculs. Dans la musique du Caucase, on observe souvent le cas où le « diabolus in musica » intervient sous forme de quinte parallèle (le si baisse légèrement et le fa monte un peu), on aboutit à un compromis sans le secours des théoriciens ».

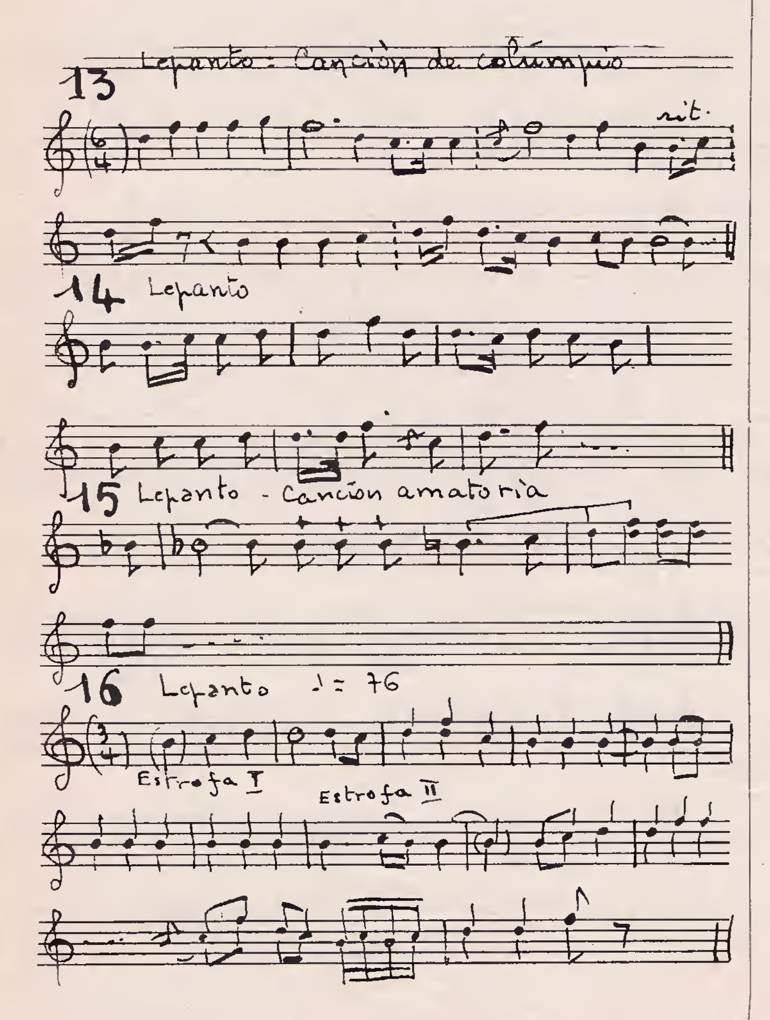
4. - L'ASPECT DE QUINTE DIMINUEE

Cet aspect a déjà été rencontré dans les chapitres précédents. Marius Schneider nous en explique la formation à partir de la **tierce :** « Chez la majorité des peuples primitifs, la genèse des gammes paraît fortement influencée par l'action de la tierce. En analysant la musique des plus primitifs entre les peuples primitifs, on peut distinguer au moins deux types de structures mélodiques. Le premier se déploie à l'intérieur d'un ambitus extrêmement réduit, dont le cadre est formé par une simple tierce ou par les deux secondes d'une tierce majeure, neutre ou mineure (...). Le deuxième type se constitue par une superposition de tierces, par exemple : sol-si bémol (si-ou si naturel)-ré-fa, dans laquelle la quinte n'est pas forcément parfaite. Quant

aux tierces, elles peuvent toutes être de grandeur très variable. Un tel échafaudage de tierces peut même passer directement du 7e degré au 9e degré sans toucher l'octave au-dessus du premier degré. (Populations de petite taille en Afrique et en Nouvelle-Guinée, Négritos, peuples Gès, Esquimaux).

« ...Une autre structure caractéristique réalisant un tel échafaudage de tierces, se manifeste dans les chants, dont la quinte parfaite se divise en deux parties égales, ou, dans le cas d'une quinte diminuée, en deux tierces mineures. » (Note 10).

Nous avons déjà rencontré de tels exemples de quinte diminuée divisée en deux tierces mineures en Indonésie, en Australie, en Amérique; d'autres exemples sont donnés par M. Schneider dans l'Annuario musical (note 11) que nous avons reproduit ici avec l'aimable autorisation de la Revue. **(Exemples 13 à 16).**



Voici les exemples tout à fait caractéristiques que nous avons pu relever en Afrique :

Ce mouvement de deux tierces mineures a été relevé, en rapport avec la musique de flagellation des Bapere du Congo belge et apparaît aussi dans les mélodies à triton comme un renversement vers le grave de la quarte augmentée.

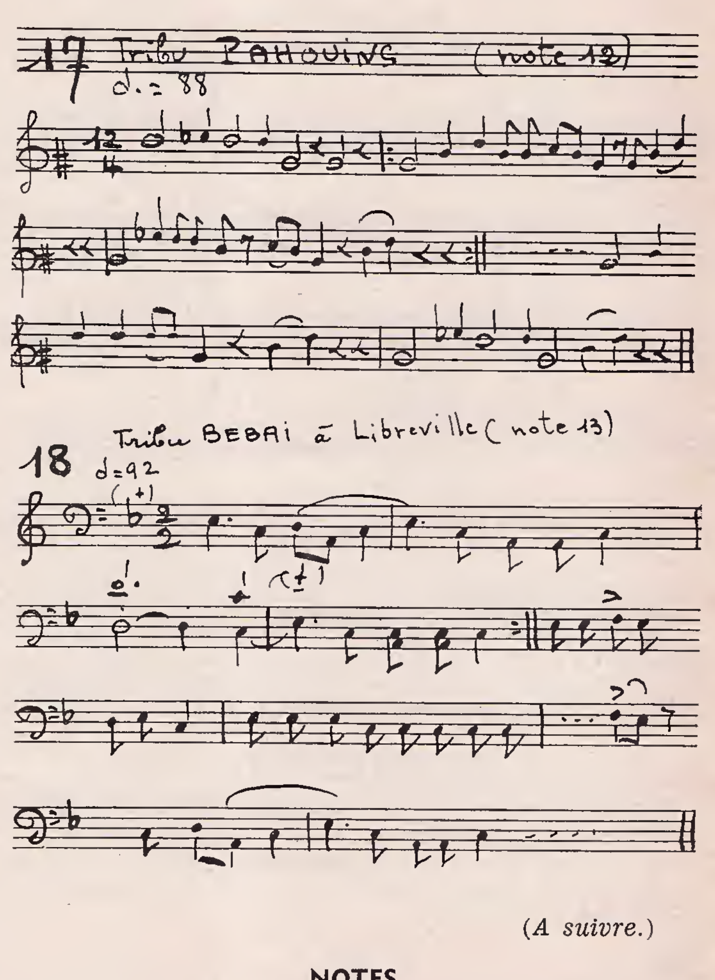
Chez les Pahouins de la région de Libreville, au Gabon, Hornbostel a relevé deux chants où la quinte diminuée a un rôle primordial. Voici d'abord ces deux exemples et l'analyse si pertinente, et prudente, de l'ethnomusicologue : voir les **exemples 17 et 18** (notes 12 et 13).

Paroles de **l'exemple 17 :**

« Miséricorde !

Quand tu vois un homme gâté, pourri (i.e. tué par la sorcellerie)
Bebo, as-tu entendu ?
Ainsi Ewa (i.e. le siège de la puissance ensorcelante) le vida de ses boyaux.
Bebo, as-tu entendu ?
Un homme de lumière ne sera pas gâté
J'expulse les idées sur la croyance en la sorcellerie. »

« Dans cette chanson il y a l'exclamation « Il se tient là en avant ». Ainsi l'on croit que l'âme du mort sera célébrée à la fête des âmes. »



(A suivre.)

NOTES

1. Rose Brandel, The music of Central Africa, Nijhoff, 1960, pp. 31-32.
2. M. Schneider, Geschichte der Mehrstimmigkeit, N° 218, vol. 1.
3. Ibid., N° 224.
4. Ibid., N° 125, vol. 1.
5. M. Schneider, Article Primitive Music, in New Oxford History of Music, London, 1957, p. 70, N° 85.
6. Ibid., p. 181, N° 170.
7. M. Schneider, El Origen, op. cit., N° 12 c), fin du volume.
8. Giorgetti, Musica Africana, op. cit., p. 112.
9. La résonance des échelles musicales. Intervention de M. Schneider, p. 60.
10. Marius Schneider, Présence ou absence de la constante de quarte, de quinte ou d'octave, son rôle structurel dans la consonance polyphonique primitive. Colloque C.N.R.S. 1963, pp. 150-158.
11. M. Schneider, Musica filipina, Anuario musical VI, 1951. Exemples 2-5.
12. Hornbostel, Musik, pp. 341-342, ex. N° 5.
13. Ibid., p. 346, N° 10 et p. 354.

NOUVELLES ÉDITIONS 1966

CHEVAIS - **ABECEDAIRE MUSICAL**

(1er livre de l'élève). 2 cahiers, chacun .... **3,40 F**
Trois disques 17 cm, 33 tours en une pochette .... **31,74 F**
Nouvelle édition refondue et enrichie par **S. Sohet-Boulnois,**
Professeur d'Education Musicale de la Ville de Paris.
Eléments originaux conservés. Exercices et nombreux chants nouveaux rendant la progression encore plus facile (le 2e cahier comporte la « Marche des Jeunes » de Ch. Trénet).

CHEVAIS - **SOLFEGE SCOLAIRE**

2 volumes, chacun .... **6,00 F**
Révision du **célèbre ouvrage utilisé à millions d'exemplaires**
par **A. Levallois,** Professeur d'Education Musicale de l'Université.
Nombreux chants nouveaux français et étrangers.
Progression simplifiée et accélérée en vue des nécessités d'aujourd'hui.
Très ABONDANTE ILLUSTRATION, en deux couleurs, de l'Abécédaire et du Solfège Scolaire, signée **Georges Beuville,** dessinateur particulièrement apprécié des jeunes.

CHEVAIS - **JEUNE AFRIQUE CHANTE !**

Un cahier .... **5,40 F**
Deux disques 25 cm, 33 tours, l'un .... **24,00 F**
Adaptation de l'ABECEDAIRE MUSICAL pour les jeunes de l'Afrique d'expression française, par **M.-C. Mainé.**
Illustrations en couleurs de **G. Ploquin.**

J. JAMIN - **HISTOIRE DE LA MUSIQUE**

Un livre de poche de 192 pages .... **6,50 F**
75 pages d'illustrations - Index alphabétique - Index chronologique.
Une Histoire de la Musique de grande diffusion.
Très abondante **iconographie :** portraits, instruments, opéras et ballets dans les plus récentes présentations.
Format, prix, présentation, qualités pratiques en font un matériel pédagogique par excellence et un guide agréable pour l'amateur.
Complément indispensable des **Solfèges ne comportant pas d'Histoire de la Musique.**

LES INSTRUMENTS EN COULEURS

Collections de compositions originales, documentaires et décoratives.
Grandes planches **27** cm × **34** cm, quatre couleurs, papier de luxe.
Chacun des instruments - antiques - anciens - modernes et extra-européens - fait l'objet d'une planche, chaque planche ...... **4,10 F**

les mêmes en livrets, pour Découpages scolaires avec explications, format **12** cm × **18** cm, une seule couleur, chaque livret .... **2,00 F**

Autres séries en cours d'impression :

LES GRANDS MUSICIENS ET LEURS ŒUVRES
LES GRANDS DU JAZZ, etc.

ALPHONSE LEDUC, Editeur
175, rue Saint-Honoré, Paris (1er) - Tél. : 073-12-80 et 073-48-61 - Chèques Postaux Paris 1198

G. COSTELEY : *Mignonne, allons voir si la rose...* (1)

par M. TH. LENOIR

Professeur d'Éducation Musicale au Lycée J. Verne, Nantes

Première strophe

Elle est formée de trois expositions dont chacune correspond à un vers du poème :

EXPOSITION A : Mignonne, allon voir si la roze,
EXPOSITION B : Qui ce matin avoit desclose,
EXPOSITION C : Sa robe de pourpre au soleil,

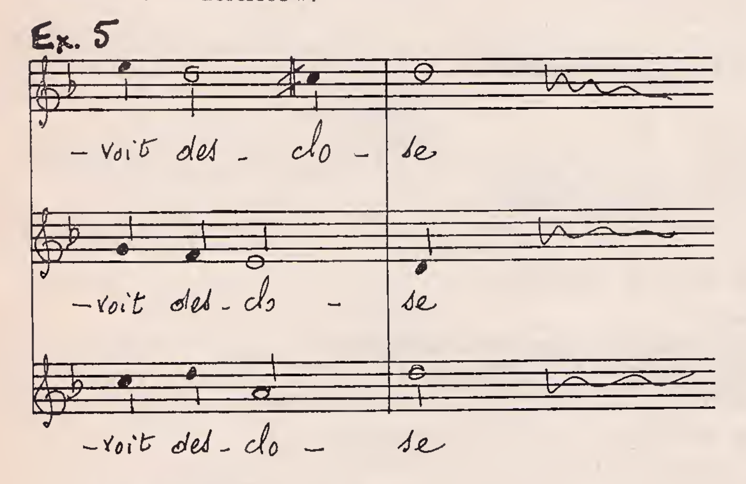
EXPOSITION A :

Dès le début, l'alto énonce l'invitation « Mignonne » sur un battement dominante, tonique, dominante, puis c'est l'exposition fuguée dans laquelle les voix s'étagent successivement dans l'ordre : soprano, alto, ténor.

(Voir Exemple 2).
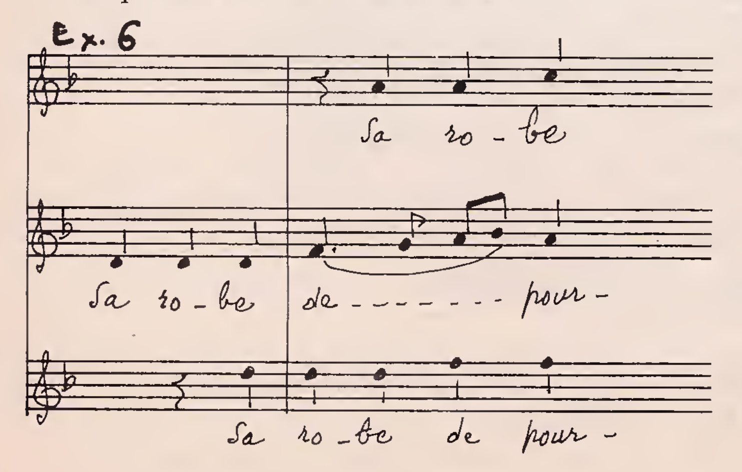
EXPOSITION B :

A la 7e mesure, le soprano entame un nouveau canon (soprano et alto puis ténor), qui amène la tonulation en ré mineur sur « desclose ».



EXPOSITION C :

A la 10e mesure, l'alto, reprenant la tête du sujet de l'exposition précédente (ré, ré, ré, fa) débute cette dernière section qui ramène le ton initial sol mineur.



En résumé, construction logique de cet épisode fugué : montée grâce à A et B de sol à ré, puis retour, grâce à C en sol. A noter, au début, la répétition de « Mignonne » qui rend l'invitation plus pressante.

L'ensemble A.B.C. est repris sans interruption (petit remplissage de l'alto et du ténor à la 13e mesure) sur les trois derniers vers de la strophe :

Ha point perdu, cette vesprée,
Les plis de sa robe pourprée,
Et son teint au votre pareil.
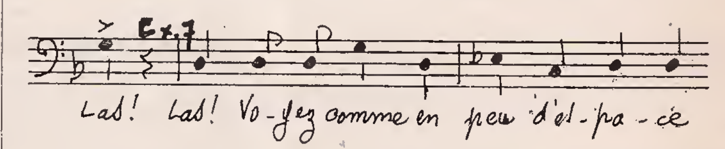
La succession et les entrelacs des imitations au rythme franc rendent la déclamation moins claire sans rien lui enlever toutefois de son esprit et de sa spontanéité.

Deuxième strophe

Sur le mot « Las ! », la basse entre et les 4 voix vont souligner, dans une homophonie très équilibrée, la mélancolie de cette strophe. On remarquera les silences brefs qui encadrent l'interjection « Las ! » et lui donnent toute sa valeur expressive.

(Voir Exemple 1).

Cette strophe, d'une écriture très verticale, mérite d'être analysée harmoniquement (tout anachronisme mis à part), tant la basse affirme les fondamentales des accords avec une rigueur qui évoque déjà le « Continuo ».



On peut y distinguer, après le 1er accord, deux périodes A et B s'enchaînant suivant le plan : A.A.B.

Période A. Sur le vers : Las ! Voyez comme en peu d'espace;

Les 4 voix jettent d'abord, sur un accord de sol mineur, leur première interjection et cette période débute au ton pour aboutir à une cadence suspensive (27e mesure), véritable cadence à la dominante.

Reprise de A. Sur le vers : Mignonne, elle a dessus la place;

La sujétion de la musique au texte poétique impose la suppression du 1er accord et une variante rythmique sur « Mignonne, elle a » (28e mesure).
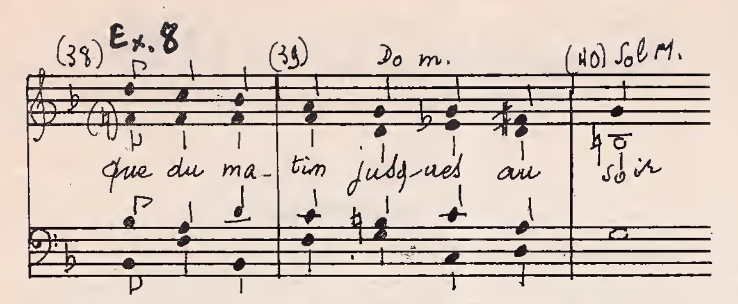
Période B. Sur le vers : Las ! Las ! Ses beautez laissé choir;

Interjection aux 4 voix sur un accord de si bémol, puis c'est une série d'accords dans ce ton.

Une deuxième section, très proche de la précédente se développe sur les 3 derniers vers de cette strophe :

O ! Vraiment marâtre nature...

Seule, la période B disparaît pour faire place à une phrase nouvelle qui permet de revenir au ton du morceau.



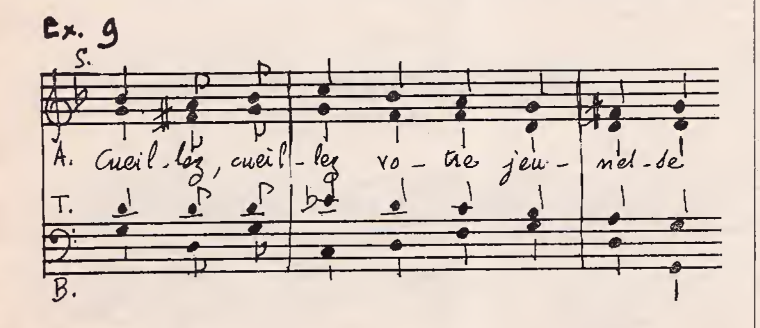
Sur cette dernière période, plusieurs remarques s'imposent. D'une part, à la 39[e] mesure, une modulation passagère au ton du 4[e] degré, do mineur. D'autre part, à la 40[e] mesure, l'effacement de la tierce mineure au profit de la tierce majeure dans l'accord de conclusion (si bécarre). Nous retrouverons d'ailleurs cet accord de sol majeur dans la cadence terminale de la pièce. Affirmation évidente des résistances rencontrées par la tierce mineure en vue de son adoption comme consonance définitive. (Traité historique d'analyse musicale par Jacques Chailley, p. 30).

Troisième strophe

L'épisode fugué du début est repris à la 40[e] mesure sur les trois premiers vers de cette strophe :

Doncques si me croyez, Mignonne...

Puis, sur les 3 derniers vers qui évoquent le « Carpe diem » (Cueille le jour) du poète Horace, c'est la dernière exposition reprise deux fois, dans une homophonie parfaite. Mélodie très souple et très conjointe dans les 3 voix supérieures se développant sur la basse rigoureusement tonale.



Conclusion

Que pensait Ronsard de l'œuvre de Costeley ? Certes, on peut imaginer l'étonnement du poète parcourant ce recueil « Musique » où sa « Mignonne » tient compagnie à la « Grosse garce noire et tendre », où la « Meunière de Vernon » est traitée avec le même cérémonial que sa « Fleur angevine de 15 ans ». Peut-être a-t-il souhaité une musique qui fût d'une pompe moins égalitaire ? Mais il faut rappeler que les musiciens de ce temps faisaient aux couplets les plus populaires, aussi bien qu'aux strophes les plus pindariques, l'honneur d'y dessiner les contours les plus compliqués de leurs compositions polyphoniques.

Revenons à l'œuvre que nous avons étudiée. L'épicurisme discret, l'émotion contenue de Ronsard ne pouvaient trouver meilleure traduction que la musique de l'aimable Costeley. Ce petit chef-d'œuvre montre la fusion intime et profonde de l'inspiration du poète et de celle du musicien. Et, comme on comprend que Claude Debussy, désireux de renouer avec la tradition de la « Chanson française », tourna ses regards vers quelque grande salle aux lambris fleurderisés d'or de Chambord ou de Fontainebleau où Costeley faisait chanter sa « Mignonne » devant le roi Charles IX et ses courtisans !

(1) Petrus Tritonius (1507).

(2) Ronsard. Epître au lecteur qui précède la première édition des « ODES » (1550).

De la LYRE D'ORPHÉE à la MUSIQUE ÉLECTRONIQUE

Histoire Générale de la Musique à l'usage des élèves de l'enseignement du Second Degré par

JACQUELINE JAMIN

Professeur d'Education Musicale au Lycée de jeunes filles de Courbevoie

Complément indispensable des Solfèges et des manuels ne comportant pas de textes d'Histoire de la Musique, (par exemple les Solfèges de Maurice CHEVAIS)

1 fort volume in-8°, 192 pages : 9,80 F

Livrable à lettre lue

A. LEDUC Editeur - 175, rue St-Honoré - PARIS



EXAMENS ET CONCOURS

CLASSES PRÉPARATOIRES AU C. A. E. M.

Piano

Modéré (♩. = 60)

mp

mf

mp

mf

dim.

p

Poco rit. — Tempo
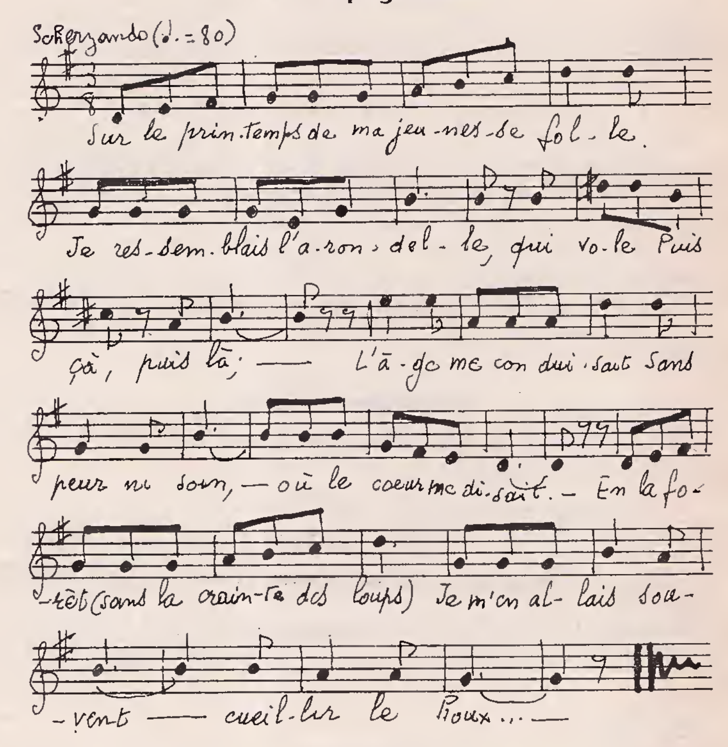
mp

pp

en dehors
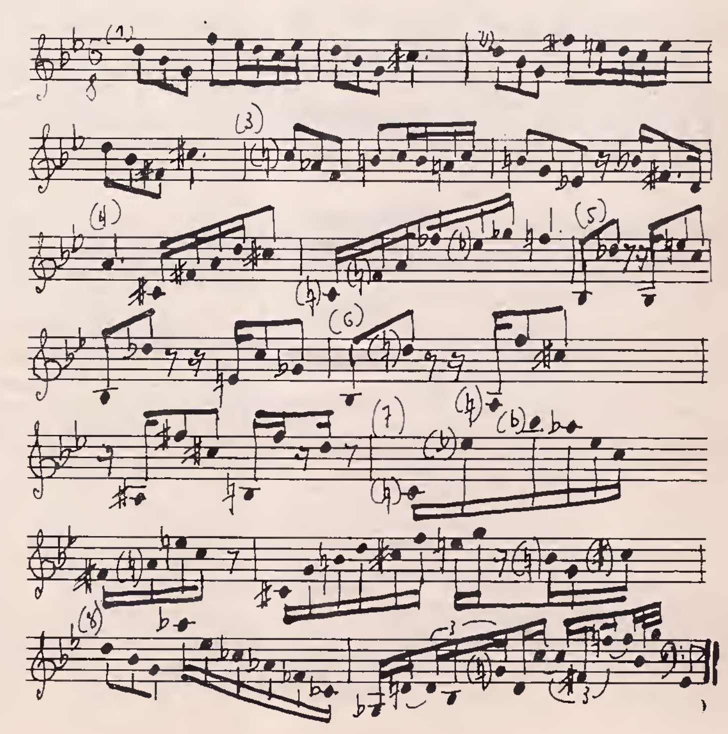
C. A. E. M. - 2e Degré

Accompagnement



VILLE DE PARIS - 2e Degré

Dictée
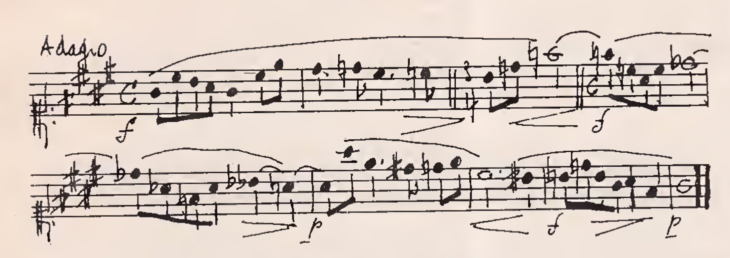


HARMONIE

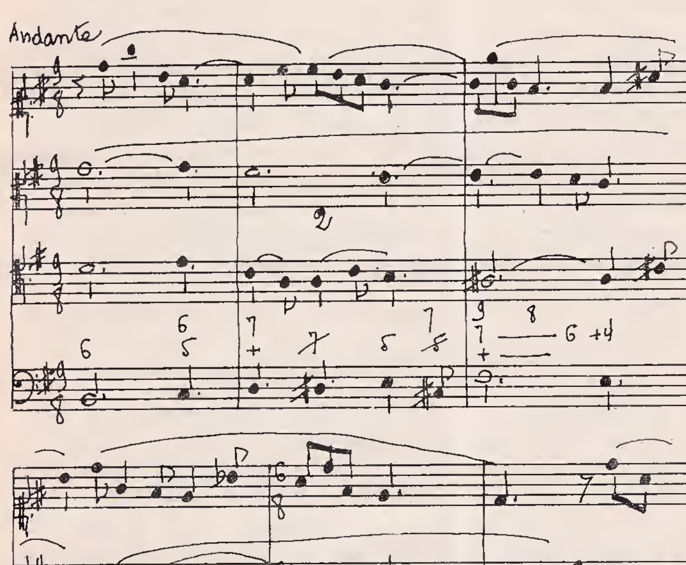
par M. DAUTREMER
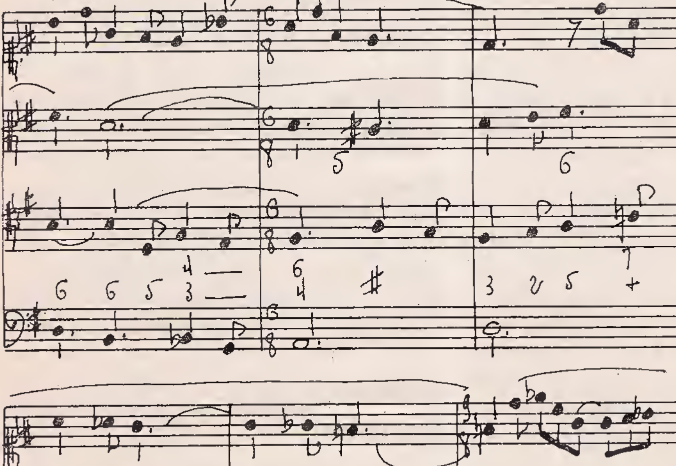
Directeur du Conservatoire National de Musique de Nancy
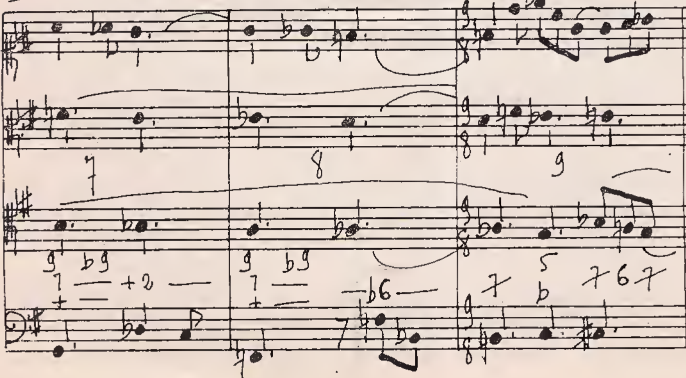
Texte à réaliser
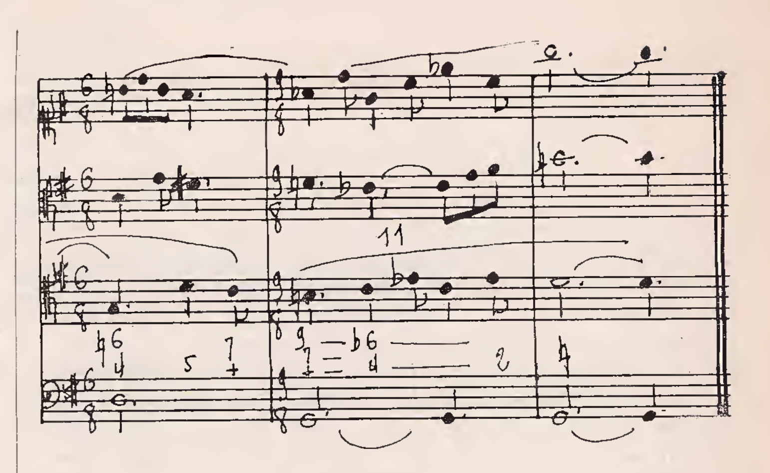


Réalisation du C.D. (1)









En vérité, ce chant donné, est absolument sans mystère et ne doit, a priori, donner aucune difficulté de réalisation à celui qui, pourvu d'un sens harmonique bien assis, doit en entreprendre la réalisation...

A la deuxième mesure, il n'est possible de rester en Sol Majeur : mi mineur paraît s'imposer sans discussion. De même 6/4 en Ré Majeur à la 5e mesure. De même la marche de neuvièmes aux mesures 7, 8. La rentrée au ton initial se fait par 6/4 sur dominante (10e mesure), précédée de septième diminuée empruntée à la gamme de Ré (sur do dièse). Suit la « cadence évitée » sur neuvième de dominante en ut mineur, sous-dominante de Sol Majeur (11e mesure).

---

(1) Voir " E. M. " numéro 128, mai 1966.

AVIS DE CONCOURS

VILLE d'AMIENS (Somme)

ECOLE NATIONALE DE MUSIQUE ET D'ART DRAMATIQUE

La Ville d'Amiens organise un concours sur épreuves pour le recrutement d'un professeur d'alto, d'ensemble à cordes et de préparation d'orchestre (cordes).

Ce poste est à temps complet, soit 12 heures hebdomadaires de cours.

Limites d'âge : 21 ans au moins et 55 ans au plus, au 1er janvier 1966.

Dépôts des candidatures : Mairie d'Amiens (1re Direction - 1er Bureau), jusqu'au **16 juin 1966.**

Date et lieu du concours : Le 30 juin 1966, à partir de 9 heures, en la salle Marguerite Gaveau, rue de la Boëtie, Paris.



Pour obtenir le règlement de ce concours, et tous autres renseignements, s'adresser à la Mairie d'Amiens - 1re Direction - 1er Bureau.

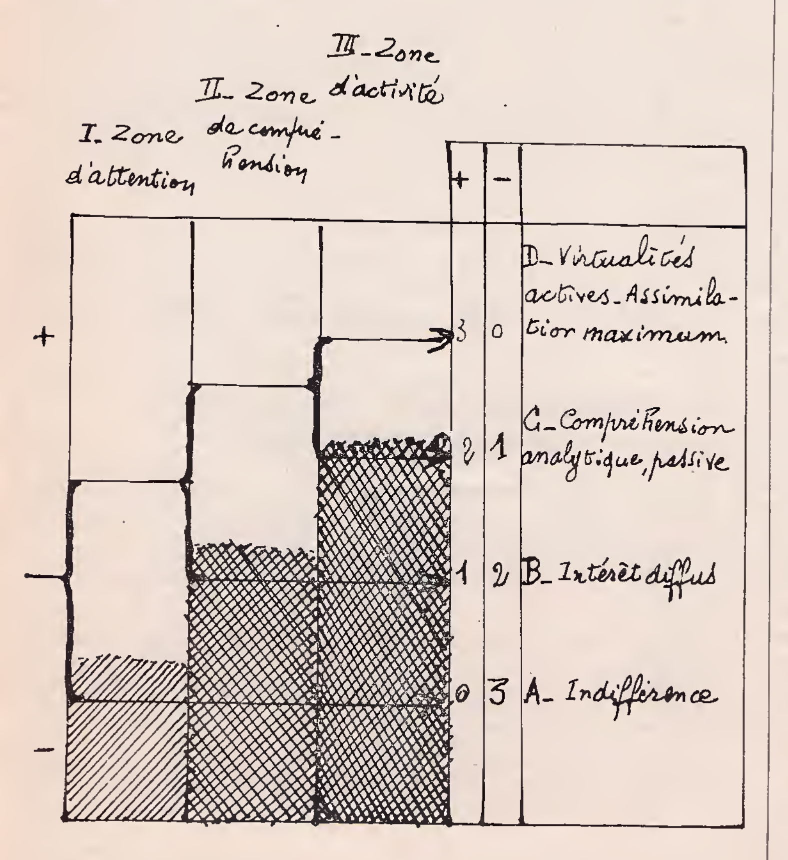
RECHERCHES TECHNIQUES SUR LE DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT

Deuxième Article

par J. CHAILLEY

Dans un précédent article (Education Musicale, N° 116, mars 1965), nous mettions en relief le fait que *la conscience musicale n'est pas un bloc homogène.* Elle comporte différents niveaux, et de nombreuses illusions pédagogiques proviennent du fait que, croyant agir efficacement sur l'enfant, on ne dépasse pas en fait des niveaux superficiels, qui donnent au professeur l'illusion provisoire de réussite, après quoi le travail du maître s'efface plus ou moins vite, sans plus laisser de traces. D'où en fait, échec pédagogique, dont le professeur ne se rend pas compte du tout.

Essayant de définir ces différents niveaux, nous avions dressé un tableau, approximatif comme tout essai de ce genre; nous le reprenons ci-dessous sous une forme améliorée :



Peut-on aller plus loin et dégager des règles précises quant au fonctionnement de ces niveaux ? L'entreprise est téméraire, et un essai de cette nature ne peut être qu'un premier défrichement, à vérifier ensuite point par point. Nous nous y risquerons sans nous dissimuler son caractère provisoire.

Nous rappellerons d'abord le principe fondamental : *l'évolution du langage musical* est parallèle à *l'accroissement de la consonance de base,* progressant régulièrement le long du *tableau des harmoniques* avec les correctifs nécessaires (cf. notre *Traité Historique d'Analyse Musicale,* 1950). Cette évolution se constate dans l'*histoire de la musique,* étalée sur des siècles; elle se retrouve aussi en accéléré, dans le *développement personnel de chaque individu,* celui-ci peut fort bien s'arrêter en cours de route, à un stade déjà dépassé ailleurs : d'où impossibilité de compréhension de la musique située au-delà. Bien des refus de la musique moderne, à toutes les époques, chez des auditeurs qui pouvaient être par ailleurs des musiciens éminents, s'expliquent de la sorte.

Mais ce n'est encore là qu'une approche grossière du problème. Peut-être l'étude des niveaux de conscience ébauchée ci-dessus permettra-t-elle de le serrer de plus près.

A *(indifférence).* Celle-ci peut être occasionnelle ou permanente. Permanente, elle peut être le fait d'une véritable déficience pathologique : on nous a cité des sujets incapables de distinguer sans les paroles, *Au clair de la lune,* d'un choral de Bach. Mais le cas reste exceptionnel. Le plus souvent, il s'agit d'un *manque de culture* lié à l'insuffisance de fréquentation et d'éducation musicale dans l'enfance. Ceci ne se rattrape que difficilement plus tard : mes parents, musiciens, ont eu pendant 25 ans la même femme de chambre, qui toute la journée entendait de la musique, souvent de très haute qualité; interrogée au bout de ce temps sur l'effet que lui faisait celle-ci, elle répondit très naturellement que « cela ne la gênait pas ». Occasionnelle, l'indifférence peut tenir à la *disposition d'esprit du sujet :* s'il ne se met pas en *état réceptif,* il *« entendra » mais « n'écoutera pas »;* la musique glissera sur lui comme rosée sur feuille de chou, et cela quelle que soit son degré d'intelligibilité; tel un bavardage d'autrui que l'on entend sans l'écouter, même s'il est parfaitement compréhensible : ceci constitue *l'une des difficultés les plus redoutables des « cours d'appréciation musicale », basés sur auditions de disques* devant des auditoires scolaires non volontaires (un concert, *occupant les yeux* et établissant, entre auditeurs et interprètes, un *contact humain* que le meilleur disque ne peut assurer, n'offre pas le même danger). L'imperméabilité peut tenir aussi — et c'est à cela que nous nous arrêterons le plus — à une *incompatibilité de langage et d'expression entre ce que l'auditeur « attend » et ce qu'il « entend ».* Dans certains cas d'incompatibilité aiguë, l'indifférence peut même se muer en une véritable douleur : le cas

est fréquent pour le jazz et la musique sérielle (pour certains musiciens, dont je suis, l'audition de celle-ci est un véritable supplice). Nous plaçant du point de vue de la philologie musicale, nous pouvons penser que l'*inadéquation du niveau musical de l'œuvre* entendue au niveau perceptif de l'auditeur est ici un *élément possible de refus*, mais n'en est *pas le seul*, et même, en certains cas, peut *ne pas former un écran définitif :* incompatible avec la réception de l'œuvre au niveau C (et a fortiori D), cette inadéquation peut fort bien n'empêcher nullement une réception au niveau superficiel B, car à ce stade peuvent jouer d'autres éléments.

B *(réception diffuse)*. Si nous définissons, en effet, le franchissement du cap B par le seul fait que l'œuvre musicale entendue *retient l'attention*, nous voyons tout de suite que cette attention peut se situer à *différents niveaux*.

Le niveau le plus bas compatible avec l'attention peut être appelé *niveau de réception diffuse :* l'œuvre entendue, ayant traversé les obstacles de l'indifférence, est captée *sans que le sémantisme de la phrase musicale soit véritablement perçue par l'auditeur*. Il suffit donc ici que « quelque chose » retienne l'attention, et ce « quelque chose » peut être de la nature la plus diverse : un détail d'orchestration, un programme anecdotique, une curiosité quelconque, voire le simple désir initial d'intérêt. Le niveau de langage peut être très différent entre compositeur et auditeur, peu importe, puisque la signification réelle n'est pas perçue. Alors que l'on comparaît le niveau d'indifférence à un bavardage d'autrui jugé sans intérêt et par là non écouté, fût-il matériellement compréhensible, le niveau B peut se comparer à un discours dans une langue étrangère, mais que nous écoutons sans la comprendre à cause de sa sonorité, de son accent ou du physique de l'orateur. Nous y *prêterons une certaine attention*, nous nous souviendrons de son existence et du détail qui aura motivé notre attention, mais nous serons *incapables d'en discerner le contenu*.

L'existence de ce niveau B (réception diffuse) constitue l'un des plus graves dangers de malentendus qui puissent se dresser sur la route des prosélytes de la musique; le fait d'avoir obtenu l'adhésion d'un auditoire à ce niveau leur donne, en effet, *l'illusion que cet auditoire a « compris »* la musique en cause, alors qu'il n'a fait que s'accrocher à un détail extérieur, en demeurant parfaitement *indifférent au contenu réel de la musique*. Maint conférencier croit ainsi avoir conquis un auditoire, et son succès n'est qu'une illusion. Le professeur d'éducation musicale, qui, « expliquant » un disque à sa classe, réussit à franchir les obstacles d'inattention qui déterminent le niveau A, estime avoir gagné la partie; son action restera, s'il ne parvient pas à un niveau plus profond, de valeur pédagogique à peu près nulle. J'ai eu souvent confirmation de ce fait, en interrogeant, après la fin de leur scolarité, d'anciens bons élèves qui n'avaient reçu qu'une « initiation » de ce genre : unanimement, l'interrogatoire a démontré qu'il n'était à peu près rien resté de ce genre d' « éducation musicale ». Il est donc *illusoire de compter sur cette seule « initiation » pour préparer un public à la musique*, et c'est là sans doute le plus cruel point d'interrogation que soulèvent les méthodes actuelles, fussent-elles officielles.

C'est sans doute aussi l'existence de ce niveau B qui explique comment *des musiques difficiles*, qui rebutent d'authentiques musiciens au solide entraînement, *trouvent volontiers une adhésion* parfois enthousiaste *chez des amateurs à peu près illettrés* musicalement, en tout cas manifestement incapables de suivre à l'audition le plan d'une sonate de Mozart ou de solfier un adagio en blanches et noires. Que l'hypocrisie du snobisme joue son rôle en l'affaire n'est pas niable, mais il serait excessif de penser que tout est mensonge : là où le musicien, dans son honnêteté, exige la perception au niveau C pour déclarer qu'il a « compris » une œuvre, la dame du monde « supporter » du concert d'avant-garde se contente non moins honnêtement du niveau B pour faire la même déclaration. Or, ce niveau B peut parfaitement se satisfaire d'une formule ingénieuse du programme, ou de la connivence amusée postulée par une excentricité inédite, pour déterminer l'adhésion; celle-ci se reportera en bloc sur l'œuvre quelle qu'en soit la réalisation de fait, et sans qu'il ait été nécessaire d'en « comprendre » réellement le contenu : peu importe celui-ci, il peut être, au sens propre, « n'importe quoi ».

C - Ce n'est qu'au niveau suivant, que nous appellerons C *(niveau analytique)* que le « n'importe quoi » commence à se voir exclu. Ici, la pensée du compositeur est réellement suivie pas à pas par l'auditeur; la comparaison de tout à l'heure nous renvoie à un discours écouté par quelqu'un parlant la même langue et cherchant à comprendre la pensée de l'orateur; il se peut que celle-ci aborde des régions peu familières à l'auditeur, et cela peut créer des difficultés passagères de compréhension, mais ne met pas en cause le langage employé. D'où l'on peut déduire qu'*une œuvre quelconque n'est véritablement « comprise » de son auditoire que si elle l'atteint à ce niveau C au minimum.*

Reste à établir la nature de ce niveau C, tâche difficile que nous ne prétendons pas avoir accomplie définitivement. Les notes qui vont suivre ne sont que des ébauches provisoires : elles demanderont à être confirmées ou infirmées par des expériences ou statistiques précises, qui se poursuivent à l'heure actuelle, mais n'en sont encore qu'à leur début.

Contrairement aux deux niveaux précédents, il semble qu'ici intervienne de manière précise le *parallélisme d'absorption des consonances de base avec le tableau des harmoniques* tel que nous l'évoquions au début, et qu'apparaisse justifié le fameux axiome des biologistes « l'ontologie rejoint la phylogénie »; autrement dit, l'évolution de l'individu reproduit en accéléré les grandes lignes de celle de l'espèce — l'espèce étant ici l'histoire musicale du langage de nos ancêtres; de sorte que ce qui est valable pour un Européen ne le sera pas pour un Hindou ou un Esquimau. On s'en tiendra ici à la seule observation de notre civilisation occidentale.

1 - Le *premier stade* de l'histoire de celle-ci correspond à l'assimilation pour consonances des seuls *octave-quinte-quarte*, déterminant les principes directeurs de la musique jusqu'au milieu du Moyen Age. Sa transposition individuelle sous-entend que le sujet n'est *pas encore sensible à la structure d'accord parfait*, et lui préfèrera instinctivement celle issue du cycle des quintes, du tritonique à l'hexatonique, avec une forte *station pentatonique* (ce qu'ont fort bien compris des méthodes pédagogiques modernes comme celles de Carl Orff en Allemagne ou de Zoltan Kodaly en Hongrie). *Indifférence à peu près totale à l'harmonie* en tant que succession d'accords. La musique est *sentie monodiquement*,

tout accompagnement apparaît inutile ou superflu; un éventuel contrepoint peut, à la rigueur, être saisi par dissociation du sentiment mélodique, mais à condition de rester élémentaire, et exige souvent d'être senti par l'exécutant lui-même, et non par un auditeur passif : autrement dit l'exécutant aura plaisir parfois à faire une seconde voix à condition que celle-ci le satisfasse mélodiquement (car il *écoutera peu la voix des autres* et *moins encore le résultat d'ensemble*, n'exigeant dans les meilleurs cas qu'un minimum de consonance en certains endroits-repère). Mais il n'envisagera pas du tout d'écouter passivement les autres faire de même pour juger esthétiquement du résultat sonore objectif.

A quel âge moyen correspond ce stade ? A cette question, qui se posera chaque fois, il est difficile de répondre avec précision : les réponses peuvent varier d'un groupe à l'autre, et seules des expériences répétées et contrôlées permettront une certaine sécurité d'affirmation. Approximativement, et dans les conditions d'observation courantes en France, on peut considérer qu'un tel stade de développement correspond au développement normal d'un enfant de *5 à 8 ans en moyenne*.

2 - Le *second stade* correspond à l'assimilation de l'*accord parfait*, qui commande la musique de la fin du Moyen Age au début du XVIIe siècle. Il se traduira par la découverte du charme des accords parfaits et de l'harmonie classique « pleine », mais en tant que *juxtaposition de sonorités*, et *non dans la logique discursive des enchaînements d'accords*, qui paraissent encore arbitraires. L'enfant par exemple, ne sentira pas la différence entre une cadence parfaite conclusive et une cadence rompue suspensive. *Indifférence à la fonction de basse :* il est constant de confondre un accord en position fondamentale avec ses renversements. *Indifférence aussi à la tonalité classique* et aux appels soi-disant « naturels » de sensible, auxquels on préfère souvent les tournures modales. L'indifférence s'étend même à l'*appréciation esthétique* entre les auteurs « fonctionnels » des petits morceaux enfantins et les « vrais compositeurs » : on ne voit pas en quoi une sonate de Mozart serait supérieure à une valse de la Méthode Rose.

Age moyen normal : *7 à 10 ans peut-être, mais avec de grandes marges;* la fréquentation des méthodes de piano, des disques ou de la Radio peut avancer considérablement le déclenchement de ce stade. Faute de culture, certains adultes peuvent au contraire ne jamais le dépasser, ni même l'atteindre.

[*N.B.* - Remarque valable pour tout ce qui suit : il est entendu qu'il s'agit ici d'un *âge mental* et que des grandes personnes, fort intelligentes ou même éminentes en d'autres domaines peuvent fort bien n'avoir que 5 à 6 ans d'âge mental musical.]

3 - Le *troisième stade*, correspondant à la musique classique des XVIIe et XVIIIe siècles, postule l'assimilation de la 7e *naturelle*. Elle signifie l'apparition de la *perméabilité à la tonalité classique*, aux *enchaînements syntactiques d'accords normaux*, à une première ébauche du sentiment d'architecture, plus sensible peut-être au retour des thèmes qu'à l'art de leur développement. Les modulations, jusque là perçues comme juxtapositions, commencent à prendre un sens de « rapport ». Le goût s'affine et se dirige vers les classiques plutôt que vers les romantiques. Age mental moyen, sous toutes les réserves indiquées ci-dessus, environ *10 à 12 ans*.

4 - Le *stade de la 9e naturelle*, qui correspond à la musique du XIXe siècle, commande la « crise romantique ». Ici seulement on commencera à demander à la musique une vertu d'*émotivité affective* qu'on ne soupçonnait guère avant. On devient perméable au *développement des thèmes*, à la rhétorique des grandes formes; on apprécie la richesse et la *correction de l'harmonie*, sans éprouver encore le besoin de chercher de l'inédit par satiété : un raffinement harmonique de type debussiste surprendra plus qu'il ne charmera, il attirera peut-être, il ne retiendra pas encore. Age mental moyen : *12 à 16 ans* environ.

5 - Le *stade suivant*, celui de la *11e naturelle*, nous place dans le climat des *recherches harmoniques* du début du XXe siècle, qu'accompagne un net *affaiblissement des structures tonales* classiques. Il se traduira par une sensibilité nouvelle aux recherches harmoniques, fussent-elle ultra-tonales, pourvu qu'elle *demeurent consonantes* (Debussy, Ravel).

Dans les générations nées avant 1900, il n'était pas rare que l'évolution d'un musicien amateur s'arrêtât en deçà de ce stade. Pour les générations actuelles, il apparaît normal entre *16 et 18 ans* environ.

6 - L'évolution ne se poursuit *au-delà* que dans des cas déterminés, impliquant le plus souvent une *fréquentation musicale supérieure à la moyenne :* un important pourcentage de gens aimant sincèrement la musique ne le dépasse jamais, et confesse ingénument « qu'en fait de musique moderne, Debussy représente le maximum de ce qu'ils peuvent comprendre ». Ce n'est point là singularité, mais application normale de la loi que nous étudions en ce moment.

Peut-être peut-on rattacher à l'acquisition du stade de *12e naturelle* déjà fortement dissonant à une oreille classique, le *goût pour la dissonance expressive ou dynamique* qui se traduira par un aspect important de la musique du XXe siècle, avec culmination chez Stravinsky ou Bartok, cette musique conservant toutefois, malgré sa dissonance, une *logique discursive qui la place dans le prolongement de l'évolution* — et étiqueter arbitrairement l'âge mental en cause de *18 à 20 ans*, sous toutes les réserves voulues. Peut-être aussi peut-on constater objectivement que le *goût pour la musique sérielle* et tout ce qui en découle *n'appartient plus au prolongement de l'évolution*, mais marque une rupture qui exige un *conditionnement artificiel* (tous les adeptes de cette musique, à peu près sans exception, y ont été préparés et conduits par un conditionnement psychologique extra-musical : lectures, conférences, milieu spécialisé, etc.; je n'ai jamais rencontré personne qui, non préparé et entendant cette musique sans commentaires, ni appel de suggestion, se soit senti attiré par elle). Plus nous avançons, plus le terrain se fait mouvant, et nous ne pouvons plus énoncer que des hypothèses qui restent à vérifier.

D - Plus difficile encore à décrire est ce que nous appellerons le niveau D de la *compréhension active*, analogue à une langue que l'intéressé peut non seulement comprendre, mais parler — même si en fait il demeure silencieux. C'est à ce niveau seul que l'intégration de la musique peut être dite complète, et il semble bien que ce niveau *ne puisse guère être atteint autrement que par la pratique personnelle :* même la fréquentation assidue du disque ou du concert ne développe que le niveau C, sans pénétrer au plus profond du niveau D.

La règle générale qui semble se dégager — et qu'il faudrait vérifier — semble être que la progression du niveau D suit la *même évolution que celle du niveau C, avec un retard considérable*. Même chez des musiciens éprouvés, les hauts stades de ce niveau ne sont souvent qu'exceptionnels : l'analyse minutieuse d'un partition aussi complexe que le *Sacre du Printemps* démontre que les éléments simples auxquels peuvent se ramener les combinaisons les plus compliquées ne vont jamais au-delà de la 7e naturelle, la polytonalité de Darius Milhaud ne manie que des accords de base à 3 sons, et j'ai entendu un soir un illustre musicien sériel, mis en bonne humeur, improviser au piano sans que son harmonie instinctive dépassât jamais les bons vieux accords de dominante du meilleur style 1830. On a noté plus haut que l'enfant qui improvise ses comptines conserve le style pentatonique du stade de la quinte bien après qu'il ait commencé à jouer des morceaux en accords parfaits, et l'étude des morceaux écrits plus ou moins spontanément dans leur enfance par les plus grands génies (sans en excepter Mozart) révèle l'incapacité foncière d'un âge déterminé à reproduire au niveau D les particularités « avancées » des musiques que, nous le savons par ailleurs, il fréquente et apprécie au niveau C.

De telles études sont lourdes de conséquences pour la pédagogie musicale qui, sous nos yeux, cherche ses méthodes et ses points d'appui. Nous sommes loin encore du moment où la philologie musicale sera capable de les lui fournir. Mais nous commençons à entrevoir les méthodes à employer dans ce but. La présente étude est à la fois trop vaste et trop sommaire pour prétendre à autre chose qu'à indiquer ces directions. Puisse-t-elle du moins encourager à d'utiles réflexions et à de nécessaires recherches.

CAUCHARD

MUSIQUE

23, QUAI SAINT-MICHEL — PARIS-Ve

(Métro : SAINT-MICHEL)

Tél. : ODE. 20-96

Tout ce qui concerne la musique classique

en NEUF et en OCCASION

Ouvrages théoriques - Musique de chambre
Partitions de Poche - Ouvrages rares, etc...

ACHAT à DOMICILE de BIBLIOTHEQUES MUSICALES

Remise aux Professionnels et Ecoles de Musique

DISQUES ELECTROPHONES

Expédition rapide en Province

LES EDITIONS OUVRIERES

12, avenue Sœur-Rosalie - PARIS-13e

C.C.P. PARIS 1360-14

Paul PITTION

LE

PREMIER LIVRE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

Ouvrage destiné aux jeunes élèves de l'Enseignement du 1er Degré et à tous les débutants

Théorie - Solfège - Chant

Fascicule I	*Fascicule II*
20 leçons très simples 46 chants et exercices avec paroles	20 leçons simples 47 chants et canons

LIVRE UNIQUE

DE MUSIQUE ET DE CHANT

en 4 années

à l'usage des Lycées, Collèges, Ecoles Normales, C.E.G.
— Méthode progressive, claire, ordonnée.
— Exercices gradués et musicaux.
— Leçons simples s'appuyant sur des exemples tirés des chefs-d'œuvre.
— Nombreux chants en application des leçons.
— Résumés très importants d'Histoire de la Musique (de l'Antiquité à la période contemporaine).
— Illustrations commentées.

1re Année : classes de 6e — 2e Année : classes de 5e
3e Année. classes de 4e — 4e Année : classes de 3e

Les 4 Tomes constituent un enseignement complet de la Musique (Théorie, Solfège, Chant, Histoire)

LIVRE UNIQUE DE

DICTÉE MUSICALE

en un seul Cahier

Ouvrage destiné aux Professeurs d'Education musicale, aux Professeurs des classes de débutants dans les Conservatoires, et aux Instituteurs.
— 450 dictées musicales, toutes mélodiques.
Textes de 6 à 8 mesures, rarement de 12 ou 16 mesures, ces derniers pouvant être utilisés en composition.
Ouvrage qui peut être utilisé dans toutes les classes et quel que soit le niveau des élèves

Félicien WOLFF

Deux Cents Dictées Musicales

progressives, degré moyen

CAHIER A (Dictées tonales, modulantes, modales, chromatiques)
CAHIER B (Dictées rythmiques, polyphoniques, polytonales, harmoniques)

A. DOMMEL-DIENY

DOUZE DIALOGUES

D'INITIATION A L'HARMONIE

suivis de quelques notions de Solfège

« *L'harmonie, moyen d'exploration et d'interprétation musicale accessible à tous*

1 broch. in 8 av. exemples, exercices et devoirs très simples

BIBLIOGRAPHIE

BRAHMS, par J. LAUFER - Editions du Scorpion - 22 × 145 - 174 pages.

L'auteur de cette apologie veut à toute force nous faire partager son enthousiasme pour Brahms. Successivement, il résume la vie du compositeur, le place dans l'histoire de la musique, tente de caractériser son style, puis commente très brièvement, en les groupant par genre, chacune de ses œuvres.

Dans l'ensemble, l'ouvrage manque de l'impartialité indispensable dans une étude qui semble vouloir être historique. Il serait, de plus, souhaitable de revoir le texte quant au style, parfois peu clair, voire incompréhensible et incorrect. Aucun lecteur de bonne foi ne peut admettre des formules telles que : « La technique combinatoire remise au centre intérieur du mouvement... », ou « ...un thème impressionnant des cordes précédé d'un roulement bas de tympan et de deux coups d'orchestre énergiques » (p. 51 et 77), entre autres. Certains titres de chapitres semblent influencés par l'humour d'Eric Satie : *Discographie presque complète* et *Bibliographie (sélection).* Les huit pages d'exemples musicaux, rejetés à la fin du volume, sont d'un graphisme peu séduisant.

G. Favre.

AU PIANO AVEC GABRIEL FAURE, par Marguerite LONG - Edit. : Julliard - 18,5 × 12 - 208 pages.

Mme Marguerite Long et son mari, Joseph de Marliave, ont été très liés avec Gabriel Fauré; Mme Long a joué de nombreuses œuvres du maître travaillées sous sa direction et c'est elle qui a créé en 1907, à la Société des Concerts, la nouvelle version de la *Ballade pour piano et orchestre.*

En 1906, Fauré, directeur du conservatoire, la fit nommer professeur de « clavier ». Nulle plus qu'elle n'était qualifiée pour écrire ce livre, malgré la brouille intervenue par la suite entre la virtuose et le compositeur et qui dura jusqu'à la mort de Fauré.

Cette brouille, Mme Long nous en parle avec le tact rare d'une grande dame. Il faut lire cet ouvrage. Parce que la lecture en est facile (ce qui est loin d'être un reproche) et instructive, et que, en nous renseignant sur la carrière fauréenne de la virtuose, elle nous révèle des détails peu connus de la vie de Fauré et de celle de quelques musiciens de son époque. Les virtuoses trouveront, dans un des chapitres, des conseils d'interprétation de quelques œuvres de Fauré.

En appendice, Mme Long a eu l'heureuse idée de publier l'étude de J. de Marliave écrite en 1913 sur *Pénélope.* C'est un chef-d'œuvre de compréhension et je crois que rien de plus juste, de plus sensible, n'a été écrit sur un ouvrage, au moment de sa création.

Nous en recommandons la lecture aux dirigeants de nos scènes lyriques.

Puisse-t-elle leur inspirer le désir de reprendre *Pénélope,* en dépit de l'avis de certains critiques qui n'en ont pas compris l'immense beauté.

M. Franck.

AVIS DE VACANCES D'EMPLOI

au Conservatoire National Supérieur de Musique

Sont déclarés vacants au Conservatoire National Supérieur de Musique à compter du 1er octobre 1966 :

— 1 emploi de professeur de contrepoint,
— 1 emploi de professeur de trompette et cornet,
— 2 emplois de professeurs conseillers aux études,
— 1 emploi de professeur chargé conjointement avec le professeur de direction d'orchestre de l'enseignement de cette discipline (classe de direction d'orchestre, cycle d'études de perfectionnement et stage professionnel de musicien d'orchestre).

Les candidatures seront reçues à la Direction Générale des Arts et des Lettres, Service des Enseignements Artistiques, Bureau de l'Enseignement Musical, 53, rue Saint-Dominique, PARIS (7e), jusqu'au 10 juin 1966.

Les candidatures qui seraient présentées après l'expiration de ce délai ne seront pas enregistrées.

Les candidats devront fournir un dossier comprenant :

1° une demande sur papier libre,
2° un extrait d'acte de naissance,
3° un extrait du bulletin n° 3 du casier judiciaire datant de moins de 3 mois,
4° une notice de renseignements indiquant : nom, prénom, adresse, éventuellement numéro de téléphone, titres, diplômes, carrière artistique, carrière pédagogique,
5° une déclaration indiquant si le candidat exerce un emploi public ou privé en précisant le nom de l'employeur et le montant des émoluments. Cette déclaration mentionnera s'ils sont titulaires d'une pension de retraite civile ou militaire et quel en est le montant.

Les candidats français par naturalisation fourniront une photocopie de leur acte de naturalisation.

Une convocation pour visite médicale sera remise aux candidats lors du dépôt de leur dossier.

Editions Jean JOBERT
44, RUE DU COLISÉE · PARIS 8e · ÉLY 26-82

Enseignement

Noël-Gallon. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Cours complet de Dictées musicales en 6 volumes à une, deux, trois, quatre parties et dictées d'accords.
Solfège des Concours en 7 volumes avec et sans accompagnement.

Jean Déré. Professeur au Conservatoire de Paris.
Le Gradus des 7 clés en 3 volumes avec et sans accompagnement.

Jules Granier **Solfège manuscrit** 24 leçons à changement de clés avec accompagnement.

Albert Landry. **Excelsior-Méthode** pour piano élémentaire, théorique et pratique, en 24 leçons.

André Marescotti. - Les instruments d'orchestre, leurs caractères, leurs possibilités et leur utilisation dans l'orchestre moderne

Vient de paraître :

Etienne Ginot. - Professeur au Conservatoire de Paris.
Méthode nouvelle d'initiation à l'Alto.

Editions Henry LEMOINE & Cie - 17, rue Pigalle, PARIS-IXe
C.C.P. PARIS 5431 - Téléphone : 874-09-25

COLLECTION CORNET ET FLEURANT - Complément aux ouvrages parus

LE SOLFEGE PAR LES TEXTES
de l'Antiquité à nos jours

(En préparation : parution septembre 1966*)*

Classes de 2e, 1re et Terminales des Lycées et Collèges d'enseignement secondaire.
(Complément au programme d'Histoire de la Musique des Classes de 6e, 5e, 4e et 3e).
Cet ouvrage comporte 130 extraits d'œuvres musicales illustrant les formes musicales de tous les temps.
Les thèmes sont notés avec l'instrumentation et peuvent être solfiés ou utilisés à des fins d'analyse.
Une discographie donne les références des œuvres enregistrées (fragments reproduits dans le solfège).
Une iconographie de 94 clichés en 20 planches, complète cet ouvrage.

LA CARTE MURALE
de l'orchestre symphonique

16,50 F

présentée sur support cartonné, souple, verni, dans les dimensions : 116 × 78, munie d'œillets permettant la suspension facile au long d'un mur.

Les instruments y sont dessinés au trait, rehaussés d'ombres mettant en évidence leur relief, et à l'échelle de 1/10, respectant ainsi le rapport des dimensions des instruments entre eux.

Il existe une édition spéciale *de cette carte dotée d'un dispositif lumineux* (110 *V et* 220 *V) commandé par le professeur ou un élève interrogé, et montrant l'ensemble des instruments employés par le compositeur avec les diverses interventions solistes, mettant en évidence la structure orchestrale de l'œuvre.*
(Documentation sur demande.)

Tableau avec dispositif lumineux. Prix franco de port .... **330,00 F**

LE MONITEUR MUSICAL
du Solfège vocal et du Solfège par les textes

Ecoutons... Reconnaissons... Chantons...

CLASSE DE 6e. Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice encartée) .... **16,50 F**

Ce disque a été réalisé à l'intention des PROFESSEURS *et des* ÉLÈVES *pour l'enseignement musical* (*Identification des instruments - Chant - Solfège - Dictée musicale - Histoire de la Musique.*

Véritable *répétiteur*, le « MONITEUR MUSICAL » sera toujours à la disposition de chaque élève pour l'étude sonore des leçons d'Education musicale.

Les leçons sont séparées de deux en deux par un interplage, pour un repérage facile. Chacune de ces parties enregistrées comporte plusieurs exemples typiques constituant une progression soigneusement étudiée.

Suivant la progression du programme officiel, la classe *de 6e* ajoute l'étude des *instruments de l'orchestre* en se basant sur l'*identification de leur timbre* et leur *classement par catégorie.*

Cette connaissance des instruments est complétée par les gravures de l'*iconographie* accompagnant chaque solfège.

Afin de ne pas distraire les élèves pendant l'audition des différents exercices, *tout commentaire parlé* a été volontairement exclu de l'enregistrement.

CLASSE DE 5e. Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative encartée) .... **16,50 F**

Aux instruments de l'orchestre symphonique moderne présentés dans le disque de 6e, viennent s'ajouter des instruments utilisés plus particulièrement à l'époque du Moyen Age : vièle à arc, flûte à bec, tambourin, petit orgue, trombone (sacqueboute), cromorne.

Un grand nombre d'exemples musicaux de cette période, notés dans le « solfège vocal » classe de 5e, sont enregistrés dans ce disque (chants grégoriens, conduits, motets, danses du Moyen Age, chansons de trouvères, chansons populaires).

CLASSE DE 4e. Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative au dos de la pochette) .... **16,50 F**

Ce disque comporte *34 Exemples musicaux,* choisis dans le programme d'histoire de la musique (de la Renaissance à la Révolution) ainsi que l'enregistrement d'instruments nouveaux (épinette, orgue, clavecin, viole de gambe). Tous ces extraits sont *notés dans le Solfège Vocal,* classe de 4e, et permettent l'étude *des grandes formes musicales* de l'époque classique.

CLASSE DE 3e. Un disque 25 cm, 33 tours (avec notice explicative au dos de la pochette) .... **16,50 F**

Ce disque comporte *45 Exemples musicaux,* choisis dans le programme d'histoire de la musique des XIXe et XXe siècles.

Toutes les formes musicales de cette période ont été représentées et les exemples enregistrés sont notés dans le « SOLFEGE VOCAL » classe de 3e. *(En préparation : parution septembre* 1966.*)*

Editions Henry LEMOINE & Cie - 17, rue Pigalle, PARIS-IXe
C.C.P. PARIS 5431 - Téléphone : 874-09-25

COLLECTION CORNET ET FLEURANT - Complément aux ouvrages parus

LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITÉS MUSICALES

de C. et Y. VOIRPY

- *DECOUPAGE CLAIR, SIMPLE ET AISE* de chaque chapitre, basé sur une *PROGRESSION PEDAGOGIQUE LOGIQUE*
  — POINT DE DÉPART dans l'AUDITION d'exemples et l'OBSERVATION des gravures,
  — RÉSUMÉ clair et précis des ACQUISITIONS ESSENTIELLES.

En 6e et 5e : rubriques nettement définies : ÉCOUTONS, OBSERVONS, RÉFLÉCHISSONS ET RÉPONDONS (quelques questions qui sollicitent l'attention des élèves), RETENONS.
En 4e et 3e : découpage basé sur les mêmes préoccupations mais PLUS SOUPLE (disparition des rubriques précises et du questionnaire).

- *POSSIBILITE DE NE TRAITER* (suivant le temps dont on dispose) *QU'UNE PARTIE* des leçons prévues et dans un ordre autre que celui proposé.
- *FACULTE D'EFFECTUER*, à partir des ouvrages de 4e et 3e *UNE ETUDE PLUS APPROFONDIE DES EPOQUES EN COURS FACULTATIF* de Second Cycle.
- *SOUCI CONSTANT D'OBTENIR LA PARTICIPATION ACTIVE DE L'ELEVE.*
  — COLLAGE DES GRAVURES de l'Iconographie du Solfège Vocal (vendue séparément) dans des cadres prévus à cet effet. Possibilité d'un complément avec l'Iconographie du Solfège par les Textes (vendue, elle aussi, séparément).
  — EMPLACEMENTS PRÉVUS dans chaque chapitre POUR LES TITRES DES ŒUVRES ENTENDUES EN CLASSE.
  — NOMBREUSES LECTURES, empruntées le plus souvent à la littérature d'époque ou aux compositeurs, en fin de chapitres.
- *DOCUMENTATION :* citations musicales, photographies de partitions, analyses, etc...
  — CAHIER DE MUSIQUE (portées et feuilles rayées ordinaires) et d'activités personnelles à la fin de chaque ouvrage.
  — SIX FICHES DOCUMENTAIRES encartées, destinées aux auditions en classe ou personnelles, qui pourront être conservées d'une année à l'autre.
  Possibilité de se procurer d'autres fiches, par fascicules de 10 - le fascicule .... **1,30 F**
  — RÉFÉRENCES CONSTANTES au Solfège Vocal, au Solfège par les Textes et au Moniteur Musical, permettant une utilisation pratique de la collection complète CORNET et FLEURANT.

CLASSE DE 6e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,00 F**
— 7 chapitres consacrés à l'ÉTUDE DES INSTRUMENTS ET DE L'ORCHESTRE SYMPHONIQUE, 6 autres à la MUSIQUE DANS L'ANTIQUITÉ (orientale et méditerranéenne).

CLASSE DE 5e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,00 F**
— 4 chapitres consacrés à la RÉVISION DES INSTRUMENTS, aux VOIX et à quelques GROUPEMENTS INSTRUMENTAUX autres que l'orchestre symphonique.
— 10 chapitres traitant de l'HISTOIRE DE LA MUSIQUE AU MOYEN AGE ET A LA RENAISSANCE (jusque vers 1600).
— TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 800 A 1600 (sur double page) : évolution historique, littéraire et artistique musicale.

CLASSE DE 4e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire et classes facultatives du Second Cycle .... **6,00 F**
— 1 chapitre de RÉVISIONS et 2 consacrés à LA MUSIQUE AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES (principaux compositeurs, formes époques et instruments).
— ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES RÉDUITS EN UN SCHÉMA CLAIR (trait pour la vie des musiciens, avec quelques étapes essentielles).
— TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 1600 A 1800, continuant celui de 5e.
— INDEX ALPHABÉTIQUES DES FORMES MUSICALES ET DES COMPOSITEURS CITÉS.

CLASSE DE 3e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire et classes facultatives du Second Cycle .... **8,00 F**
— 13 chapitres consacrés à l'HISTOIRE DE LA MUSIQUE DE BEETHOVEN A NOS JOURS, y compris les aspects les plus caractéristiques de l'art d'avant-garde (musique sérielle, électronique) et le Jazz.
— SCHÉMAS BIOGRAPHIQUES identiques à ceux de 4e et NOMBREUX TABLEAUX récapitulatifs des époques ou des écoles nationales.
— TABLEAU CHRONOLOGIQUE DE 1800 A 1960.
— INDEX ALPHABÉTIQUE DES COMPOSITEURS CITÉS.

Editions Henry LEMOINE & Cie - 17, rue Pigalle, PARIS-IXe
C.C.P. PARIS 5431 - Téléphone : 874-09-25

CORNET (R) ET FLEURANT (M)

LE SOLFÈGE VOCAL

Cet ouvrage s'inspire des principes d'éducation tout en faisant la part des méthodes traditionnelles éprouvées. Il s'appuie toujours sur les possibilités vocales des élèves aux différents âges de la scolarité.

CLASSE DE 6e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,20 F**

186 Exercices de solfège et de chants à une ou plusieurs voix.

Une iconographie en 14 planches comprenant 65 gravures illustrant l'histoire de la musique dans l'antiquité, et représentant à une même échelle les instruments de l'orchestre symphonique moderne ainsi que les principales dispositions de cet orchestre, sous forme de plans.

CLASSE DE 5e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,20 F**

70 Exercices de solfège avec paroles à une, deux ou trois voix sur des chants folkloriques français et étrangers et des œuvres du Moyen Age (Chants grégoriens, chansons de trouvères et de troubadours, etc...).

107 Exercices de solfège inédits ou extraits de chants populaires et d'œuvres médiévales (Motets rondeaux, virelais, balleries, estampie, etc...).

23 Leçons de théorie élémentaire.

Une discographie d'œuvres du Moyen Age.

Une iconographie en 16 planches, comprenant 61 clichés tirés de manuscrits authentiques, pouvant être utilisée à l'illustration du cahier d'histoire de la musique.

CLASSE DE 4e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,20 F**

95 Exercices répartis en 19 Leçons comprenant des exercices à une, deux, trois et quatre voix, avec ou sans paroles, empruntés au folklore européen et aux œuvres des grands maîtres de la Renaissance, du XVIIe et du XVIIIe siècles.

Ces exercices sont une illustration concrète du programme d'histoire de la musique.

Chaque leçon comprend les principes de théorie nécessaires au développement du programme d'éducation musicale ainsi que des éléments simples d'harmonie et d'analyse.

Un complément de 38 exercices, fragments d'œuvres célèbres permettant de suivre l'évolution des différentes formes musicales des époques étudiées (fugue, suite, sonate, opéra, etc...).

Une iconographie de la Renaissance à la Révolution en 16 planches comprenant 80 clichés.

CLASSE DE 3e des Lycées, Collèges d'enseignement général, Collèges d'enseignement secondaire .... **5,20 F**

48 Exercices de solfège avec ou sans paroles à une ou plusieurs voix, empruntés au folklore français et aux œuvres des grands maîtres des XVIIIe, XIXe et XXe siècles.

16 chapitres de théorie.

6 chapitres présentant des exemples supplémentaires extraits d'œuvres des grands maîtres pour l'illustration de l'histoire de la musique des XIXe et XXe siècles.

Une discographie.

Une iconographie en 12 planches comprenant 69 clichés de la Révolution à nos jours.

L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE PAR L'IMAGE

CLASSE DE 6e du Solfège vocal : *L'Antiquité.* Les instruments de l'orchestre, 65 clichés en 14 planches. **3,50 F**
CLASSE DE 5e du Solfège vocal : *Du Moyen Age au début de la Renaissance.* 61 clichés en 16 planches. **3,50 F**
CLASSE DE 4e du Solfège vocal : *De la Renaissance à la Révolution.* 80 clichés en 16 planches .... **3,50 F**
CLASSE DE 3e du Solfège vocal :

1re série : *De la Révolution à nos jours.* 69 clichés en 12 planches .... **3,50 F**
2e série : *XIXe et XXe siècles.* Incluse dans le SOLFEGE PAR LES TEXTES (ou vendu séparément), 44 clichés en 10 planches .... **3,50 F**

Ces iconographies peuvent être utilisées pour compléter
LE CAHIER D'HISTOIRE DE LA MUSIQUE ET D'ACTIVITES MUSICALES de C. et Y. Voirpy.

L'INITIATION A LA DICTEE MUSICALE

CLASSES DE 6e, 5e, 4e et 3e : Livre de l'Elève, chaque : **2,50 F** - Livre du Maître, chaque : **4,40 F**

Ces ouvrages rigoureusement parallèles au solfège vocal vous facilitent l'éducation rythmique, mélodique et harmonique de l'oreille grâce à des exercices méthodiques et gradués très variés dans leur forme.

Leur présentation nouvelle sur le cahier de l'élève permet le plus grand nombre d'exercices dans le minimum de temps.

LA CHORALE DES PROFESSEURS DE MUSIQUE DE LA VILLE DE PARIS

Nous redoutions le pire en quittant Saint-Lazare au petit jour : vent et pluie promettaient un dimanche maussade, et malgré les jonchées de primevères sur les talus, rien n'incitait à l'optimisme, tandis que notre autorail s'avançait dans la campagne normande. L'arrivée au Havre fut heureusement égayée d'un rayon de soleil. Un rapide tour de ville, suivi d'un petit déjeuner réconfortant achevèrent de vaincre la lassitude trop connue du trimestre finissant. Le port, en notre honneur, avait revêtu sa parure des jours d'exception (« une tempête comme on n'en voit pas trois dans l'année » nous ont affirmé de nombreux Havrais). Tout cela vous avait déjà un petit air de vacances extrêmement séduisant.

La répétition se fit dans une salle de l'Hôtel de Ville et c'est avec une impatience un peu inquiète que nous attendions de connaître l'acoustique du Temple où nous devions chanter, sous la direction de René Alix, la « Passion selon saint Jean », œuvre d'actualité, s'il en fut en ce 27 mars, précisément dimanche de la Passion.

L'entrée du Chœur sur le cri trois fois répété de « Christ » fut absolument saisissante : cela sonnait merveilleusement et nous avions trouvé dès le premier accord l'équilibre sonore qui convient exactement à ce chœur d'ouverture, l'une des plus belles pages de Bach. Tour à tour, violents ou ironiques, les chœurs de foule donnèrent à l'œuvre la vie intense qu'exige son caractère indéniablement théâtral. Le pittoresque, le réalisme parfois féroce de certaines interventions furent traduits avec un évident souci de vérité. Le lyrisme profondément humain du dernier chœur « Repose en paix », le glorieux choral final, si grand dans sa simplicité, l'ont emporté sur une tradition pourtant bien établie : après quelques secondes d'un silence merveilleux (encore de Bach, aurait pu dire S. Guitry) se déchaîna un impressionnnant tonnerre d'applaudissements. Littéralement bouleversés, les auditeurs ne s'étaient pas résolus à voir partir les interprètes sans leur témoigner l'enthousiasme qu'ils avaient suscité.

Cette Passion, ne craignons pas de le dire, fut en tous points réussie. Outre la chorale, digne des plus grands éloges, l'orchestre du Havre ne mérite que des compliments pour son excellent travail. Les solistes formaient un ensemble d'une belle homogénéité. Les airs de soprano ont eu en Claudy Saneva une interprète de grande classe : le premier, justement populaire malgré son caractère un peu conventionnel, et l'émouvant Adagio de la seconde partie furent chantés avec une pureté de style et une musicalité exemplaires. Micheline Bronner a fidèlement traduit les pages sublimes que Bach écrivit pour sa voix préférée. Le serviteur trouva en Bernard Dragon, professeur de chant choral au Conservatoire du Havre, un artiste de valeur qui sut aussi prêter un timbre généreux au premier air de ténor. Toute au service d'un goût sans défaillance, la splendide voix de basse de Raymond Steffner, de l'Opéra, nous valut un Jésus d'une poignante expression. Jean Giraudeau enfin, détailla le texte évangélique avec l'intelligente sensibilité qu'on lui connaît et le métier que lui vaut une carrière déjà longue.

Précise et inspirée, la direction de René Alix que guide la constante recherche de la pensée de l'auteur, a obtenu la fusion totale d'éléments fort divers, assurant ainsi la parfaite unité de couleur et de sentiment caractéristique de la « Passion selon saint Jean ».

Professeur à la Ville de Paris.
Michel VIGNEAU,

★

P.S. - Qu'il me soit permis de remercier ici, au nom de tous les membres de la Chorale, les responsables havrais, artisans de cette belle réussite. L'accueil qu'ils nous ont réservé dans la grande cité normande restera longtemps gravé dans nos mémoires.

ÉMISSIONS MUSICALES DE LA RADIO SCOLAIRE

JUIN

MERCREDI 1er :

Musique (15 h 30) : Jeu musical (reconnaissance de thèmes extraits des œuvres présentées au cours de l'année scolaire.

Chant (15 h 45) : A l'amie lointaine (Beethoven) : Fin de l'étude.

VENDREDI 3 :

Solfège 2e année (15 h 15) : 14e leçon (fin de l'étude des exercices de récapitulation).

MARDI 7 :

Chant (14 h 55) : Au soleil joyeux (Boyer) : Mise au point à deux voix.

Chant (15 h 30) : Au joli mois de mai (fin de l'étude).

MERCREDI 8 :

Musique (15 h 30) : Evocation musicale (de Mozart à Stravinsky).

Chant (15 h 45) : Séance de révision.

VENDREDI 10 :

Solfège 1re année : 14e leçon (rediffusion de l'émission du 27 mai).

MARDI 14 :

Chant (14 h 55) : Révision des chants patriotiques et du chant à deux voix.

Chant (15 h 30) : Séance de révision.

MERCREDI 15 :

Musique (15 h 30) : Conseils aux jeunes auditeurs des émissions musicales de la radio scolaire.

Chant (15 h 45) : Séance de révision.

VENDREDI 17 :

Solfège 2e année : 14e leçon (rediffusion de l'émission du 3 juin).

PIANOS 53, rue de **ROME**

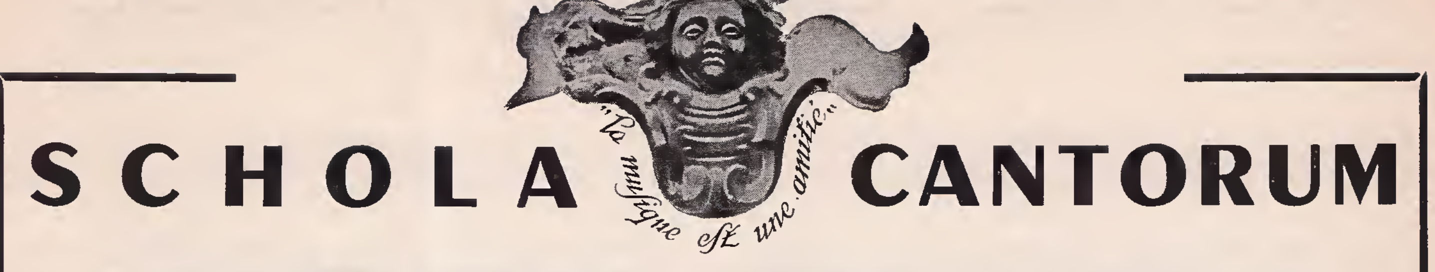
Occasions :

STEINWAY - BECHSTEIN
PLEYEL - ERARD -
BLUTHNER
1/4 et 1/2 queue comme neufs

Garantie 10 ans - Crédit - Location - Réparations

Agence officielle
PLEYEL - ERARD - GAVEAU
BOSENDORFER - IBACH - BLUTHNER

Jean MAGNE - LAB. 21-74 (près Conservatoire)



ECOLE SUPERIEURE DE MUSIQUE, DE DANSE ET D'ART DRAMATIQUE

Fondée en 1896 par Vincent d'INDY.

Subventionnée par la Ville de Paris et le Conseil Général de la Seine.

Directeur : Jacques CHAILLEY.

Directeur adjoint : André MUSSON.

Secrétaire générale : Francine FRANZ.

Administrateur général : Guy TREAL.

Toutes les classes d'écriture, de chant et d'instrument.



Préparation au C.A.E.M. (1er et 2e degrés) et Lycée La Fontaine.

L'horaire hebdomadaire des cours est de 25 heures.

Les études sont sanctionnées par des compositions trimestrielles et des examens blancs.

Le bénéfice du statut d'étudiant est accordé aux élèves de cette section.

Cours de mise en ondes :
radio, télévision, disque, cinéma.



INSTITUT SECONDAIRE DE LA SCHOLA

Enseignement Secondaire mixte condensé :

— de la 4e aux Baccalauréats.

Deux options :

— Enseignement général à mi-temps.

— Enseignements général et artistique jumelés.

Renseignements, inscriptions au secrétariat :
269, rue Saint-Jacques, PARIS (5e) - Tél. : 033-56-74 et 033-15-39

NOTRE DISCOTHEQUE

par A. MUSSON

Les plus grands noms de la musique religieuse aux XVIe et XVIIe siècles *VICTORIA, MORALES, BYRD, SCHUTZ, HANDL, MONTEVERDI, GUERRERO, R. de LASSUS* ont incité LE CHANT DU MONDE à réaliser un disque splendide. Divers et varié, l'intérêt de ce disque s'exerce dans plusieurs directions dont la plus curieuse est la présentation de trois versions différentes d'un texte, *O magnum mysterium* traité par Victoria, Morales et Byrd. Quelle belle occasion pour apprécier et comparer. The Canby Singers interprètent avec un sens très artistique de la polyphonie et des styles (1).

Sous le titre « Florilège de la musique sacrée européenne » ERATO attire l'attention sur un musicien assez inconnu en ce genre : *A. SCARLATTI*. Neuf *motets* illustrent le temps du Carême et une *Messe* forment ce disque exceptionnel. Admirablement conçue et écrite, cette musique s'élève au niveau du chef-d'œuvre. Les motets, particulièrement, atteignent à une rare émotion. Que de richesses le fonds de musique religieuse de tous les temps ne possède-t-il pas ! Dommage que l'Eglise de notre temps en fasse si bon marché ! Michel Corboz dirige l'Ensemble vocal de Lausanne, ensemble discipliné, possédant un excellent style et des voix de très haute qualité (2).

A côté des sommets de la musique, tels que la Messe en si, l'Oratorio de Noël, Les Passions, le Magnificat, se situent des pièces qui, pour être de circonstances (commandes, par exemple) n'en restent pas moins des expressions d'une foi profonde et d'une orientation professionnelle tout entière au service du culte. Ainsi, des « Missa « ou messes brèves (Kyrie et Gloria seulement) appelées *Messes luthériennes* alliant, comme la Messe en si, les deux dogmes catholique et protestant. PHILIPS offre un éloquent témoignage de cette activité avec deux de ces messes, celles en Fa Maj. et La Majeur. Les critiques des manuels à l'égard de ces sortes de compositions ne doivent pas vous empêcher d'apprécier des pages comme le *Christe*, le Gloria de la Messe BW 234. K. Redel dirige l'exécution ce qui est assez dire sa valeur. L'enregistrement, sans défaillance figure dans la collection « Trésors Classiques » (3).

*
* *

Chez CYCNUS, un disque infiniment attachant et d'une rare qualité, illustre la musique pour orgue de l'Allemagne du Nord avec son plus illustre représentant, *BUXTEHUDE*. L'abondante production de ce maître connaît assez peu les honneurs du disque. Profitez donc de celui-ci. Dans les cadres tels que prélude, fugue, toccata, passacaille, chaconne, choral, Buxtehude a coulé une musique tour à tour vigoureuse, exubérante, méditative ou mystique. L'éditeur a retenu ce qu'il y a de plus représentatif, non seulement de l'art du musicien, mais de toute l'école du Nord. J.E. Hansen touche l'orgue historique de l'église du Sauveur à Copenhague. Le jeu de l'instrumentiste, son choix des registrations vous raviront (4).

Ne séparez pas ce disque de celui qu'ERATO consacre à *J.-S. BACH* avec le Tome XII de l'œuvre pour orgue. M. Cl. Alain touche l'orgue Marcussen de la Holmens-Kirke (Danemark). Nos chroniques antérieures, dont on trouvera le détail dans le catalogue ci-après, ont signalé les tomes précédents. Celui-ci contient six *Préludes et Fugues*, tous des splendeurs d'architecture, d'écriture et de musique. Vous trouverez les textes musicaux dans les volumes II, III et IV de l'édition Peters (5).

Litaize, chez CHARLIN, collection «Musica sacra», fait vivre un autre très bel instrument, celui de l'église Saint-François-Xavier à Paris, avec plusieurs œuvres de *MESSIAEN*. J'invite tous les discophiles à écouter trois compositions parfaitement accessibles sans effort particulier, la musique commentant avec l'art, la sensibilité, le sens religieux du compositeur, les titres *Ascension, Apparition de l'Eglise éternelle*, le *Banquet céleste*. On ne peut écouter cette musique avec indifférence, c'est beau par le langage, l'inspiration, le sentiment et la couleur des registrations. Comme toujours chez CHARLIN, la réalisation est parfaite (6).

Pour le piano, un Grand Prix de l'Académie du Disque français couronne avec justice une très belle production de la BOITE A MUSIQUE. J.-J. Barbier joue diverses pièces d'un musicien bien français dont la musique, trompeuse, offre une facilité de jugement dont on se contente trop vite. En essayant d'aller plus loin, on découvre en *E. SATIE*, émotion, poésie, imagination, de même que l'emploi bien personnel d'agrégations de toutes sortes, satyriques ou humoristiques, que le sens aigu du compositeur pour certaines sonorités pianistiques, exaspère. Le disque s'accompagne de textes utiles et habilement rédigés de Jean Roy et J.-J. Barbier, puis de quelques pensées cinglantes et spirituelles du musicien (7).

Dans une récente chronique, j'ai signalé une nouvelle production HARMONIA MUNDI intitulée « Musique Nouvelle ». Les fervents de musique contemporaine doivent être ravis. Pourvu, toutefois, que leur goût ne soit pas conduit par le seul snobisme ! En tout cas, il y a là, un effort méritant, attention et soutien. Le disque que voici retient *STRAVINSKY* dont on appréciera diverses époques créatrices. *Trois et cinq pièces faciles pour piano à 4 mains*, écrites vers 1915, répondant à un souci quelque peu pédagogique : main gauche, ou main droite facile permettant à un débutant et à un maître expérimenté de jouer ensemble une musique gaie et jeune. Avis aux bons professeurs de piano. Puis un *Concerto pour deux pianos*, un chef-d'œuvre, datant de 1935, et la *Sonate pour deux pianos*, écrite vers 1943, joués tous deux d'une manière éblouissante par Alfons et Aloys Kontarsky. Une science mathématique poussée fort loin préside à la construction du concerto et de la sonate. Mais, comme Stravinsky est un musicien, tout cela reste de la musique, une musique neuve, singulièrement attirante. Le disque s'accompagne

d'une plaquette de 10 pages, sorte d'analyse ouvrant les portes sur un secret artistique encore bien inconnu de beaucoup (8).

De *G. FAURE*, sur lequel les manuels, fort heureusement, s'attardent, PATHE MARCONI offre, jouées par Ch. Ferras et Barbizet, les deux *Sonates violon et piano*. Equilibre architectural, idées musicales, délicatesse des harmonies, noblesse situent ces œuvres au point le plus élevé de la musique française et, peut être bien, de toute la musique de chambre. Le jeu des deux interprètes contribue grandement à l'indicible jouissance artistique que procure une semblable audition (9).

Pour le violoncelle, trois disques en coffret, chez ARCHIV PRODUKTION, livrent les *Six Suites pour violoncelle*, de *J.-S. BACH* jouées par P. Fournier. A cette production de valeur exceptionnelle se joint une plaquette de 16 pages substantielle et utile. Chacune des six Suites comprend Prélude, Allemande, Courante, Sarabande, Menuet, Bourrée ou Gavotte, Gigue. P. Fournier révèle avec une technique, un style et un art consommés un Bach connaissant, ou sentant, les ressources d'un instrument alors jeune, et écrivant, là encore, une impérissable musique (10).

Quatre Sonates formées chacune de deux mouvements lents et deux vifs alternés, ce qui précise leur époque, et une *Sonate* s'apparentant à la Suite par ses Andante, Sarabande, Menuet et Gigue ont inspiré à HARMONIA MUNDI un disque heureux et bienvenu pour fixer l'attention sur un musicien allemand contemporain de Haendel et Bach et quelque peu éclipsé par ces deux étoiles de première grandeur : *PEPUSCH* (1667-1752). Ces compositions pour flûte et orgue, ou flûte, viole de gambe et orgue, profitent d'une excellente interprétation de M. Larrieu, M. Chapuis, R. Perulli et M. Cron (11).

Pour formations diverses (flûte, violon, orgue, deux violons); TELEFUNKEN offre de *K. PH. E. BACH*, quatre *Sonates* hautement représentatives de la musique de chambre à l'époque. Le disque se complète par une *Symphonie en Fa Majeur* (12).

Exceptionnel lui aussi, un disque VOIX DE SON MAITRE, retient de *MOZART*, le moment peut être le plus grand et le plus émouvant de sa production en musique de chambre. Vers 1771, Mozart découvre la clarinette. Sa préoccupation d'écrire pour ce jeune instrument ne le quitte plus et jusqu'aux dates des chefs-d'œuvre présents, 1786 et 1789, il compose quelques pièces comportant la clarinette. En 1786, paraît un *Trio pour piano-forte, clarinette et alto* et de 1789 date le célèbre *Quintette en La Majeur* pour clarinette et cordes. Deux merveilleux ensembles où une musique chaude, intime, chantante, aux admirables modulations, coule de source. La matière sonore comble l'oreille. Encore un enregistrement à inscrire en priorité ! (13).

Décidément, quelle profusion de belles choses ce mois-ci ! La DEUTSCHE GRAMMOPHON publie, véritable pièce de collection, en coffret, 8 disques consacrés à *SCHUBERT*. La mise en vente par souscription annoncée ici même il y a quelques mois, connut le plus grand succès, nous le croyons aisément. La vente, maintenant, se poursuit selon les normes habituelles. Que contiennent ces huit disques. Ce qui, après les lieder, constitue ce qu'il y a de plus fameux dans toute la production schubertzienne : l'*Octuor en Fa Maj.* pour quatuor, contrebasse, clarinette, basson et cor; cette œuvre représente, après le Septuor de Beethoven, ce qu'il y a de plus important pour les instruments à vent. Tout s'y révèle plein d'invention et de fantaisie; le 4e mouvement, 7 variations, met en relief avec une intense vie musicale, toutes les possibilités des instruments, de technique, de timbres et de sonorités — le célèbre *Quintette « La Truite »* — le *Quintette en Do Maj*, dernière œuvre de chambre du compositeur, écrite en 1828, pour deux violons, alto, deux violoncelles et toute l'aspect symphonique — le 15e et dernier *Quatuor à cordes en Sol Maj.* écrit en 10 jours en 1826 — l'énergique Trio en *Mi bémol Maj.* pour piano, violon et violoncelle — un autre *Trio « Nocturne »* — les trois *Sonatines pour piano et violon* charmeuses par leur sens mélodique — deux *Sonates pour piano* et diverses pour piano à 4 mains. Pour illustrer un des aspects les plus enchanteurs de Schubert on ne pouvait mieux faire et tout musicien sera comblé. Les réalisations techniques et artistiques ont fait l'objet de soins attentifs, c'est ainsi que l'ensemble des interprètes choisis forme un magnifique éventail. Selon l'habitude de cette firme, le tout s'accompagne d'une très riche plaquette situant la musique de chambre de Schubert et les pièces enregistrées (14).

Encore chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, un *Trio pour violon, violoncelle et piano*, de nature à réconcilier avec son auteur ceux qui ne le goûtent guère : *DVORAK*, occupe la première face d'un disque. Sans doute, il ne faut pas voir en cette composition un aspect classique tant dans le cadre que dans le contenu; dès les premières mesures, le terme folklore vient à l'esprit. En effet, ce trio, en mi mineur, porte le titre *Dumky*, pluriel du mot dumka, forme de chant, ou danse, populaire slave. Toute l'œuvre s'en trouve imprégnée, et ce n'est pas un mince plaisir que de se laisser gagner au charme mélancolique, à la poésie profonde et aux sonorités parfois étranges des cinq morceaux. La seconde face du disque retient de *BRAHMS*, son *Quatuor avec piano en ut mineur* admirablement joué par le Quartetto di Roma (15).

Le splendide *Quintette en fa mineur pour piano et cordes* de *BRAHMS* vit intensément grâce à l'interprétation de Quatuor danois avec Noël Lee au piano. Vous trouverez ce très beau disque chez VALOIS, marque, elle aussi toujours minutieuse et exigeante pour la qualité. Le texte de la pochette conte en détail la genèse difficile de ce chef-d'œuvre (16).

Chez CHARLIN, en un magnifique enregistrement comme toujours, G. Thyssens-Valentin et le Quatuor de l'O.R.T.F. jouent, avec quel art ! le magnifique 2e *Quintette* de *FAURE*. Le disque se complète par l'*Elégie* pour violoncelle et piano (17).

Le violoncelle encore à l'honneur chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON a permis un disque auquel s'ajoute cet intérêt d'offrir trois expressions échelonnées dans le temps puisqu'allant de l'aube de XVIIIe à la fin de XIXe siècle avec trois écoles différentes : P. Fournier joue de *VIVALDI* son *Concerto*, de *F. COUPERIN*, *Cinq pièces en concert* et de *STRAVINSKY*, la *Suite italienne*, remaniement pour ensemble instrumental de son Ballet d'après Pergolèse : Pulcinella (18).

En ce qui concerne le concerto pour soliste, voici trois très belles illustrations d'une heureuse époque : trois *Concertos pour clavecin et orchestre à cordes*, soit deux de *J.-Ch. BACH* et le troisième de *C.-Ph.-E. BACH*. Fritz Neumeyer tient le clavecin, W. Boettcher dirige les Solistes de Vienne. L'interprétation, sonore, nerveuse, d'une vie rythmique intense,

restitue à ces pages leur vitalité, jeunesse et sensibilité. L'occasion est belle avec ce disque splendide AMADEO d'illustrer un cours sur l'époque, les Bach et le clavecin (19).

Trois *Divertissements*, de *MOZART*, en fait des quatuors, le mot divertissement indiquant une influence des Haydn, lesquels titraient ainsi leur musique de chambre à l'époque, sont interprétés par le Festival Strings de Lucerne chez DEUTSCHE GRAMMOPHON (20).

Aux destinées du Conservatoire de Musique de Rouen, préside un artiste sensible doublé d'un animateur enthousiaste : M. Beaucamp. Son action, constante en faveur de la musique et des jeunes qui lui sont confiés, l'a conduit, voici trois ans, à créer un orchestre de chambre qui, très vite, s'est élevé au rang des plus hauts. Vous pourrez en juger avec le disque publié par PHILIPS consacré à *TELEMANN*. Ce très beau et réconfortant disque contient quatre Suites d'orchestre (21).

***

Passant au secteur symphonique, je veux d'abord signaler *MOZART* dont l'Orchestre de chambre de Moscou, dirigé par Rudolf Barchaï joue chez la VOIX DE SON MAITRE, outre la célèbre *Symphonie en sol mineur*, la 24e en *Si bémol Majeur* jetant une lumière particulière et intéressante sur les contacts que le jeune homme, 17 ans, prenait de-ci de-là avec toute la musique (22).

Je ne sais si le CHANT DU MONDE a voulu consacrer un enregistrement au magnifique artiste Rudolf Barchaï ou rappeler qu'un certain *BERLIOZ* fut une étoile de première grandeur de la musique en général, et de la musique française en particulier, mais, pour le grand plaisir du mélomane, il faut se réjouir de l'inscription au catalogue d'un superbe enregistrement d'*Harold en Italie*. L'occasion ne doit pas être manquée. Tous les sentiments, depuis la tristesse et la mélancolie jusqu'aux explosions les plus véhémentes ou passionnées que cette musique recèle sont traduits avec le plus grand respect et la plus grande conviction; la magie orchestrale de notre grand romantique demeure un enchantement sonore 132 ans après la première audition (23).

De *C. FRANCK*, l'unique *Symphonie* dont nous ne savons plus découvrir les beautés tant notre époque tourmentée et tournoyante les voile, paraît au catalogue PHILIPS dans l'excellente collection « Magie du Son ». L'Orchestre du Concertgebouw, dirigé par van Otterloo, fait merveille. Le disque se complète par les *Eolides* (24).

Si jamais l'indication haute fidélité fut justifiée, c'est, à coup sûr, avec une production VOIX DE SON MAITRE, « Command classics ». L'enregistrement a été effectué sur film magnétique et non sur bande, puis plusieurs types de microphones ont été utilisés assurant le meilleur enregistrement de chaque instrument. Il résulte de cette technique une reproduction sonore étonnante de fidélité, et l'œuvre jouée par The Pittsburgh Symphony Orchestra, dirigé par W. Steinberg, la *seconde Symphonie*, de *BRAHMS* se révèle dans toute sa splendeur. Retenez ce très beau disque stéréo (25).

« Un musicien qui n'est pas comme les autres : voilà *Iannis XENAKIS*. Sa double formation d'architecte et de compositeur, ses travaux de haute mathématique et de géométrie le prédisposaient à une écriture nouvelle, d'un langage singulier. Trois œuvres d'orchestre ont jailli de ces données étranges : Metastasis, Pithoprakta, Archerripsis ». Ainsi, Olivier Messiaen présente ce... musicien qui introduisit en musique (elle s'y trouve mal à l'aise) le Calcul et la Théorie des Probabilités sous le nom de musique stochastique, la Théorie Mathématique des Jeux sous le titre de musique stratégique et la Théorie des Ensembles et la Logique Mathématique sous le titre de musique symbolique. Ne vous attendez donc pas en écoutant les trois œuvres enregistrées à entendre une musique, celle qui touchant la sensibilité, vient du cœur pour aller au cœur, mais une sorte de chose demeurant fort loin du bruit instrumental traditionnel, lequel, comme chacun sait, hormis Monsieur Xenakis et quelques autres comme lui, a donné tant de chefs-d'œuvre et qui, seul, mérite le nom de musique. Les foules ne s'y trompent pas ! Ceci étant bien précisé, je ne rejette nullement ces organisations sonores à condition qu'on les nomme autrement que musique. Alors, je dirai qu'elles contiennent des moments intéressants, curieux, étranges émanant, certes, d'un tempérament doué. Les textes de présentation, dont l'un signé Xenakis, donnent ce qui est absolument nécessaire pour suivre et essayer de comprendre. Vous trouverez ce disque chez LE CHANT DU MONDE, collection « Musique de notre temps ». Bon courage ! M. Le Roux dirige l'Orchestre de l'O.R.T.F., Konstantin Simonovic l'Ensemble instrumental de musique contemporaine (26).

***

Avant de passer aux œuvres lyriques, je signale un enregistrement, Grand Prix Académie du Disque lyrique, d'œuvres vocales de *SCHUBERT : Le Voyage d'Hiver* et *Six Lieder*, chantés de la façon la plus touchante qui soit par D. Fischer-Dieskau, accompagné par J. Demus. L'ensemble forme deux disques livrés en coffret et accompagnés d'une plaquette donnant les textes, leur traduction et leur analyse. DEUTSCHE GRAMMOPHON (27).

***

Un admirable panorama sur *MONTEVERDI* constitue un disque parfait et émouvant chez CYCNUS. Il y a chez les animateurs de cette jeune et dynamique marque, l'amour de la musique et des belles choses de même que le soin le plus méticuleux dans les réalisations techniques. Autant dire que les acheteurs sont certains d'être satisfaits. Le présent disque donne des pages que vous aimerez posséder : *Symphonie et Ritournelles d'Orféo, Lamentation d'Ariane*, etc... interprétées par la Societa Cameristica di Lugano, dirigée par Edwin Loehrer (28).

Chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, Irmgard Seefried et Rita Streich offrent l'étendue de leur talent avec des extraits d'ouvrages de *HAENDEL, MOZART, BEETHOVEN, WEBER, STRAUSS* (29).

Ensuite, vous pourrez illustrer l'Europe avec 4 pages et 4 époques : *J.-Ph. RAMEAU* dont l'Orchestre Lamoureux chez PHILIPS donne deux *Suites d'orchestre*, tirées des *Indes Galantes* et des *Surprises de l'Amour* (30).

Puis, vous attarder sur *MENDELSSOHN* que PHILIPS soigne dans sa collection « Magie du Son » avec l'enregistrement intégral du *Songe d'une nuit d'été*. L'interprétation par le Chœur de femmes de la Radio des Pays-Bas et l'Orchestre du Concertgebouw est des plus attachantes (31).

Sur l'Espagne, PHILIPS encore consacre un éclectique panorama avec *ALBENIZ, DE FALLA, GRANADOS, TURINA*. Les pages retenues conviendront à merveille à vos besoins

scolaires. Dorati dirige l'Orchestre Symphonique de Minneapolis et Fr. Fennell l'Orchestre Symphonique Eastman Rahester (32).

Enfin, avec les 9 morceaux extraits des *Suites* 1 et 2 de *Roméo et Juliette*, de *PROKOFIEV*, on trouvera, non seulement de quoi illustrer un cours sur le texte, mais, par ailleurs, on disposera d'un précieux document pour l'étude et l'évolution du genre, ce qu'il devient avec ce compositeur dont le sens du rythme est un élément primordial de ses réussites en ce domaine. E. Kurtz dirige The Philharmonia Orchestra chez la VOIX DE SON MAITRE (33).

* * *

En point final, voici cinq disques particuliers du fait de leur composition et, surtout, des instruments utilisés.

TELEFUNKEN présente sous le titre « Das alte Werk » un ensemble de pièces des XIIIe au XVIe siècles, illustrant l'Angleterre, la Flandre, l'Allemagne et l'Espagne avec un *planctus anglais* du XIIIe, des *chants d'amour* flamands, des exemples de l'art des Minnesänger, des *chansons espagnoles du* XVIe de diverses origines. Petit orgue positif, cromorne, rebec, viole de gambe, luth, flûte à bec, etc... contribuent à donner à ce précieux disque un caractère historique total (34).

Sous le titre « Les Anciens présentent leurs instruments », PATHE MARCONI réalise un disque complétant ou continuant le précédent. Des textes de conteurs du XIVe siècle, M. Mersenne, M. Corrette, Berlioz, F. Couperin, Fétis, Voltaire, etc... par la bouche de A. Reybaz, puis de J.-Cl. Houdinière, expliquent, commentent, dissertent sur la musique médiévale. Le Groupe des instruments anciens de Paris, et le Grand Ensemble de flûtes à bec de R. Cotte illustrent musicalement au moyen de harpes anciennes, flûte à bec médiévale, luth, archiluth, violes médiévales à archet, viole d'amour, viole de gambe, crouth, quinton, cornet à bouquin, serpent, cervelas, violon pochette, etc... (35).

Par ailleurs, AMADEO offre un très bel enregistrement « L'Age d'or de la flûte à bec », comprenant concertos et sonate d'auteurs du XVIIIe siècle. On entend et apprécie les diverses sortes de flûtes à bec tenues par F. Conrad. Les Solistes de Vienne accompagnent (36).

Toujours réservé à des instruments anciens, un disque « Musique à la Cour d'Angleterre » profite comme toujours chez CHARLIN, d'une réalisation parfaite. Voilà encore une firme marquée du sceau de l'amour des belles choses et du travail soigneusement fini. Les pièces interprétées par l'Ensemble d'instruments anciens La Camerata Lutetiensis, outre un Anonyme, portent les signatures de *GIBBONS, PURCELL, BYRD, MORLEY*, etc... (37).

Puissent ces quatre beaux disques attirer fructueusement l'attention sur les moyens d'expression des temps passés et inciter à la pratique d'instruments savoureux.

Enfin, dans sa collection Châteaux et Cathédrales, dont il a déjà été question dans de précédentes rubriques, ERATO sous le titre « En la Basilique Saint-Marc de Venise », donne plusieurs pièces de *G. GABRIELI, VIVALDI, CAVALLI*, etc..., pour trompette, orgue, violon, cuivres et instruments anciens (38).

NOUS ENREGISTRONS VOS BANDES MAGNÉTIQUES SUR DISQUE MICROSILLON

HAUTE FIDÉLITÉ

à partir d'un seul exemplaire

- **Vos pièces chorales et instrumentales.**
- Vous pouvez nous envoyer, ou nous apporter ces bandes, elles ne sont pas détériorées, et vous pouvez ainsi les réemployer.

DISQUE ÉCHANTILLON GRATUIT

Tarif spécial pour chorales ; fortement dégressif suivant quantité

AU KIOSQUE D'ORPHÉE

Un disque à partir de 7,50

7, rue Grégoire-de-Tours, PARIS (6e)

Tél. DAN. 26-07 — Métro Odéon

Documentation et tarifs envoyés gratuitement sur demande

CATALOGUE

(1) O MAGNUM MYSTERIUM :
Musique chorale des XVIe et XVIIe siècles : VICTORIA (O Magnum Mysterium) - MORALES (O Magnum) - BYRD (O Magnum) - GUERRERO (Canite tuba Sion) - DE LASSUS (Resonet in laudibus) - WAELRANT (Musiciens qui chantez à plaisir) - SCHÜTZ (Selig sing die Toten) - HANDL (O Admirabile Commercium) - SCHEIN (Mein Schifflein lief im Wilden Meer) - MONTEVERDI (Sfovaga con le stelle).
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *mono et stéréo LDX A* 8354)

(2) A. SCARLATTI :
MOTETS : Intellige clamorem - Salvum fac - Exaltabo te - Domine vivificame - Ad te Domine - Exsultate Deo - Missa ad usum capellae pontificiae.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3387 - *stéréo STE* 50287)

(3) J.-S. BACH :
Messes luthériennes no 1, BWV 233 et no 2, BWV 234.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono L* 2445 *L* - *stéréo* 835315 *LY*)

(4) BUXTEHUDE :
PIÈCES POUR ORGUE : Toccata en Fa M. - Chorals « Ein feste Burg », « Herr Christ der einig Gottes Sohn », « Von Gott will ich nicht lassen » - Fugue en Ut M. - Passacaille en ré m. - Magnificat du 1er ton - Prélude et fugue en fa dièse m.
(30/33 - *CYCNUS* - *mono* 30 *cm* 038 - *stéréo* 60 *CS* 538)

(5) J.-S. BACH :
L'ŒUVRE POUR ORGUE - TOME XII : Préludes et fugues en ut m. BWV 546, la m. BWV 551, ut m. BWV 549, la m. BWV 543, Ut M. BWV 531, sol m. BWV 535.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3343 - *stéréo* 50243)

RAPPELS :
TOME I : Sonates.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3140/41 - *stéréo* 50030/31)
TOME II : Toccatas - Préludes et fugues.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3180 - *stéréo* 50070)
TOME III : Toccatas et fugues - Fugues - Fantaisies.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3181 - *stéréo* 50071)
TOME IV : Orgelbüchlein.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3213/14 - *stéréo* 50093/94)
TOME V : Passacaille - Préludes - Fugues - Toccatas.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3209 - *stéréo* 50099)
TOME VI : Passacaille - Préludes - Fugues - Toccatas.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3210 - *stéréo* 50100)
TOME VII : 4 Concertos.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3246 - *stéréo* 50146)
TOME VIII : Pastorale - 8 Préludes et Fugues.
TOME IX : 18 Chorals de Leipzig.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3248/49 - *stéréo* 50148/49)
TOME X : 21 Chorals du Dogme et 4 Duos.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3298/99 - *stéréo* 50198/99)
TOME XI : Préludes et Fugues.
(30/33 - *ERATO* - *mono* 3342 - *stéréo* 50242)

(6) MESSIAEN :
L'Ascension - Apparition de l'Eglise éternelle - Le Banquet céleste.
(30/33 - *CHARLIN* - *st. Comp. AMS* 41)

(7) SATIE :
Ogives 1 et 4 - Sonnerie de la Rose Croix 1 et 3 - Sports et Divertissements (intégral) - Gnossiennes 1, 2 et 3 - Le Fils des Etoiles, prélude - Airs à faire fuir - Gymnopédies 1, 2 et 3.
(30/33 - *BOITE A MUSIQUE* - *mono LD* 093 *A* - *stéréo* 5093)

(8) STRAVINSKY :
Trois pièces faciles pour piano 4 mains, main gauche facile - Cinq pièces faciles piano 4 mains, main droite facile - Concerto pour 2 piano forte soli - Sonate pour 2 pianos.
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono et stéréo WER* 60003)

(9) G. FAURE :
Les deux Sonates violon-piano.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *mono FALP* 856 - *stéréo ASDF* 856)

(10) J.-S. BACH :
Les Six Suites pour violoncelle.
(30/33 - *ARCHIV PRODUKTION* - *mono* 14356/58 - *stéréo* 198356/58)

(11) PEPUSCH :
5 Sonates :
(30/33 - *HARMONIA MUNDI* - *mono et stéréo HMO* 30571)

(12) K.-Ph.-E. BACH :
Sonates : si m., fl., violon et b. c. - sol m., orgue - Fantaisie et fugue ut m., orgue - Duo Sol M., 2 violons - Symphonie Fa M. (3e Symphonie d'orchestre).
(30/33 - *TELEFUNKEN* - *mono Tel* 15 - *stéréo STEL* 15)

(13) MOZART :
Trio en Mi bémol M., clarinette alto et piano, K 498 - Quintette en La M., clarinette et cordes, K 581.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *mono FALP* 824 - *stéréo ASDF* 824)

(14) SCHUBERT :
Musique de chambre.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono KL* 70 *à* 77 - *stéréo SKL* 170 *à* 177)

(15) DVORAK :
Trio mi m., op. 90.
BRAHMS :
Quatuor ut m., op. 60.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 18966 - *stéréo* 138966)

(16) BRAHMS :
Quintette en fa m., piano et cordes, op. 34.
(30/33 - *VALOIS* - *stéréo MB* 743 *utilisable en mono*)

(17) G. FAURE :
Elégie violoncelle et piano - 2e Quintette piano et cordes.
(30/33 - *CHARLIN* - *CL* 11 *stéréo compatible*)

(18) VIVALDI :
Concerto violoncelle et cordes.
F. COUPERIN :
Pièces en concert.
STRAVINSKY :
Suite italienne d'après Pergolèse - Chanson russe.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 18986 - *stéréo* 138986)

(19) J.-Ch. BACH :
Concertos clavecin et cordes : Ré M., Sol M.
C.-Ph.-E. BACH :
Concertos clavecin et cordes : ré m.
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR* 6202 - *stéréo AVRS* 6202)

(20) MOZART :
Divertissements : Do M. KV 136, Si M. KV 137, Fa M. KV 138 - Sérénade nocturne Ut M. KV 239.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 19480 - *stéréo* 136480)

(21) TELEMANN :
Suites d'orchestre : Don Quichotte - L'Impériale - L'Espiègle - La Bouffonne.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 641757 - *stéréo* 835757 *LY*)

(22) MOZART :
Symphonies : 24 Si bémol M. K 182 et sol m. n° 40 K 550.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *mono FALP* 832 - *stéréo ASDF* 832)

(23) BERLIOZ :
Harold en Italie.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *mono LDXA* 8369 - *stéréo* 48369)

(24) C. FRANCK :
Symphonie en ré m. - Les Eolides.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 641907 - *stéréo* 836906 *DSY*)

(25) BRAHMS :
Symphonie n° 2 Ré M.
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *stéréo ASDF* 2007)

(26) XENAKIS :
Metastasis - Pithoprakta - Eonta.
(30/33 - *CHANT DU MONDE* - *mono LDXA* 8369 - *stéréo LDXA* 48368)

(27) SCHUBERT :
Winterreise - Six Lieder (Chant d'adieu du marin, Les pleurs, La croisade, Devant mon berceau, Chanson du printemps, Chant d'amour du chasseur).
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 19201/2 - *stéréo* 139201/2)

(28) MONTEVERDE :
Symphonie et Ritournelles d'Orféo - Lamentation d'Ariane - Trois Canzonnettes - Pleurs d'un amant sur la tombe de sa bien-aimée.
(30/33 - *CYCNUS* - *mono* 30 *CM* 034 - *stéréo* 60 *CS* 534)

(29) HAENDEL :
J. César (Air de Cléopâtre) .
MOZART :
Noces de Figaro (Récitatif et air de Suzanne) - Don Juan (Air de Zerline) - Cosi fan tutte (Rondo).
BEETHOVEN :
Fidelio.
WEBER :
Le Freischutz.
STRAUSS :
Adieu à Naxos - Le Chevalier à la Rose.
(30/33 - *DEUTSCHE GRAMMOPHON* - *mono* 19477 - *stéréo* 136477)

(30) RAMEAU :
Les Indes galantes (suites d'orchestre) - Les Surprises de l'Amour (suites d'orchestre).
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 641755 - *stéréo* 835755)

(31) MENDELSSOHN :
Le Songe d'une Nuit d'été.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 641908 - *stéréo* 836908 *DSY*)

(32) ALBENIZ :
Iberia.
DE FALLA :
Danse du feu - Interlude et Danse de la Vie brève.
GRANADOS :
Intermezzo de Goyescas.
TURINA :
Prière du torrero.
(30/33 - *PHILIPS* - *mono* 642261 - *stéréo* 837861)

(33) PROKOFIEV :
Roméo et Juliette, op. 64 (Montaigus et Capulets - Juliette enfant - Chez Frère Laurent - Les Adieux - Danse - Danse des jeunes filles - Masques - Sur la tombe de Juliette - Mort de Tybald).
(30/33 - *VOIX DE SON MAITRE* - *mono FALP* 838 - *stéréo ASDF* 838)

(34) Das alte Werk.
(30/33 - *TELEFUNKEN* - *mono TEL* 14 - *stéréo STEL* 14)

(35) Les Anciens présentent leurs instruments.
(30/33 - *COLUMBIA* - *mono DTX* 335 - *stéréo ASTX* 335)

(36) NAUDOT :
Concerto Sol M. (fl. à bec piccolo en fa, cordes et continuo), op. 17, n° 5).
SAMMARTINI :
Concerto Fa M. (fl. à bec soprano en ut, cordes et continuo).

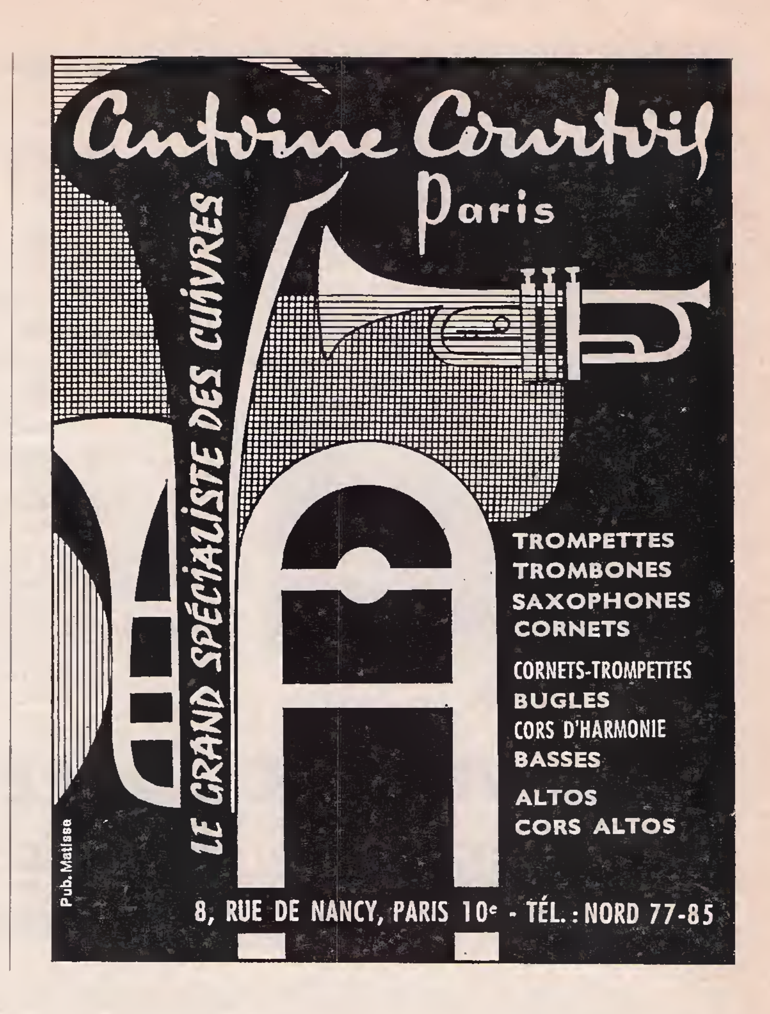
A. SCARLATTI :
Sonate en Fa M. (fl. à bec alto en fa, cordes et continuo).
TELEMANN :
Concerto en la m. (fl. à bec alto, viole de gambe, cordes et continuo).
(30/33 - *AMADEO* - *mono AVR* 6346 - *stéréo ARVS* 6346)

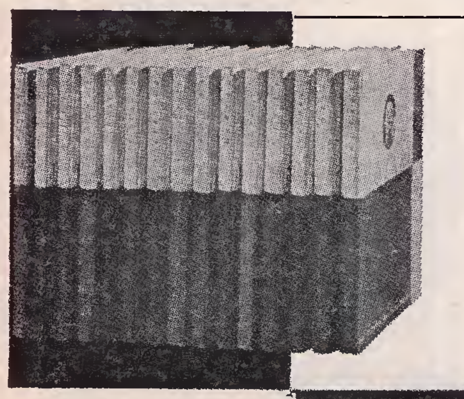
(37) MUSIQUE A LA COUR D'ANGLETERRE :
ANONYME (Pavane du Roi Henri VIII, fl. à bec, virginal) - O. GIBBONS (Fantaisie, hautbois, viole de gambe, ténor et basse) - NICHOLSON (Le Coucou, fl. à bec, 5 violes, virginal) - PURCELL (Suite pour 5 violes) - BYRD (Fantaisie à 6, 5 violes et fl. traversière) - ELISABETHAN (Suite pour 5 violes) - BOTESON (If floods of tears, 5 violes) - MORLEY (Sing we and chant it, madrigal) - LAWES (Fantaisie à 6, hautbois et 5 violes).
(30/33 - *CHARLIN* - *stéréo compatible CL* 5)

(38) EN LA BASILIQUE SAINT-MARC DE VENISE :
G. GABRIELI, canzon - TROFEO, canzon - GULLO, canzon - VIVALDI, concerto à 2 chœurs - CAVALLI, Sonate à 10 voix - CALDARA, Sonate.
(30/33 - *ERATO* - *mono LDE* 3374 - *stéréo* 50274)

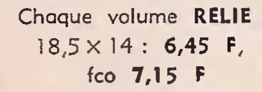
ANCIENNE MAISON
PASDELOUP
COUILLÉ & Cie
89, BD SAINT-MICHEL - ODEon 04-82 et 59-12

TOUS LES DISQUES
TOUS LES INSTRUMENTS DE MUSIQUE
MATERIEL ORF - INSTRUMENTARIUM
VENTE LOCATION - RÉPARATIONS








Chaque volume **RELIE**
18,5 × 14 : **6,45 F**,
fco **7,15 F**

PROFESSEURS ET CHEFS DE MUSIQUE • ÉDUCATEURS

Distributions de Prix

Bibliothèques

COLLECTION NOS AMIS LES MUSICIENS

...Consacrées à tous les grands maîtres de la musique, ses **biographies claires et vivantes** sont conçues pour rester en étroite relation avec le travail du Professeur

En enrichissant les loisirs des jeunes, elles préparent et prolongent l'efficacité des cours. Elles permettent à chacun d'apporter à la classe une participation plus active et plus personnelle.

Grâce à leur élégante présentation, sous un cartonnage robuste et sobrement coloré, **elles sont des récompenses idéales pour vos meilleurs élèves.** Sur vos conseils, titre après titre et au fur et à mesure de parutions régulières, ceux-ci voudront bientôt se constituer **leur bibliothèque.**

JOURNAL DES MAIRES : « **...Comment un prix de musique pourrait-il être mieux constitué** que par un ouvrage de la collection « Nos Amis les Musiciens » ? Leur lecture est certainement le meilleur moyen de comprendre l'œuvre des Maîtres. »

DISPONIBLES : BACH, BEETHOVEN, BERLIOZ, CHOPIN, COUPERIN, GOUNOD, HAYDN, LISZT, MASSENET, PARAY, RAMEAU, RAVEL, SCHUBERT, WAGNER (en réimpression : DEBUSSY, HONEGGER, MOZART, SCHUMANN).

● **VOYEZ VOTRE LIBRAIRE** ● POUR RENSEIGNEMENTS OU CATALOGUE

E. I. S. E., B.P. 344, LYON R.P.

ENSEIGNEMENT SECONDAIRE



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre I

J. Hansen

A.-M. et M. Dautremer

**TOUTES LES MATIERES
du Programme
en UN SEUL VOLUME
par année scolaire**

**Ouvrages absolument complets
et les moins chers vu le nombre
de pages**



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre III

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL

EN QUATRE LIVRES

Nouvelles éditions, revues et complétées, des volumes I, III et IV. Iconographie sensiblement augmentée. Ces volumes comportent chacun 40 pages d'illustrations, hors-texte, reproduisant des documents la plupart inédits et tous spécialement commentés.

COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre II

Livre I (6e) 120 pages : **7,90 F**
Livre II (5e) 143 pages : **7,90 F**
Livre III (4e) 180 pages : **9,80 F**
Livre IV (3e) 164 pages : **9,80 F**

250 dictées graduées : **6,50 F**
(Livre du Maître)



COURS COMPLET D'ÉDUCATION MUSICALE ET DE CHANT CHORAL EN QUATRE LIVRES
Par J. Hansen, A. M. et M. Dautremer - Livre IV

En vente chez votre Fournisseur habituel
Expédition assurée dans les plus **brefs délais**

ALPHONSE LEDUC, Éditeur, 175, rue Saint-Honoré, PARIS (OPE 12-80 - CCP 11-98)

DURAND & Cie - éditeurs

Société à Responsabilité Limitée au capital de 100.000 F.

4, PLACE DE LA MADELEINE - PARIS (8e)

Téléphone : Editions musicales : 073.45.74 - 073.41.62 Disques. Electrophones : 073.09.78

Bureau des concerts : 073.62.19

C. Chèques Postaux Paris 154.56

Ouvrages d'Enseignement

Alix (R)	Grammaire musicale.
Berthod (A)	Intervalles. Mesures. Rythmes.
Dautremer (M)	200 textes d'harmonie élémentaire. Préparation aux cours normaux du Lycée La Fontaine et de la Ville de Paris et aux C.A.E.M. 1re et 2e partie. 1er cah. (1 à 150) Livre du professeur. 1er cah. (1 à 150) Livre de l'élève. 2e cah. (151 à 200) Livre du professeur. 2e cah. (151 à 200) Livre de l'élève.
Delamorinière (H) et Musson (A)	La lecture de la musique en 6 années.
Desportes (Y)	30 leçons d'harmonie. Chts et basses. 30 leçons d'harmonie. Réalisations.
Durand (J)	Eléments d'harmonie.
Favre (G)	Dictées musicales à 1, 2 et 3 voix, données aux examens et concours de l'Etat (1957 à 1961).
—	Solfège élémentaire à 1 ou 2 voix. 1er cah. (classe de 6e). 2e cah. (classe de 5e).
—	Exercices de solfège pour les classes de 4e, 3e et 2e années des écoles normales.
—	3 leçons de solfège à changements de clés sur 7 clés avec accpt (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris).
—	6 leçons de solfège à changements de clés sur 5 clés avec accompagnement (données aux épreuves du professorat de la Ville de Paris, lycées et collèges).
—	12 leçons de solfège à changements de clés sur 5 et 7 clés (données au certificat d'aptitude à l'éducation musicale (1957 à 1962). Edition avec et sans accompagnement.
Gabeaud (A)	Guide d'analyse musicale en 2 vol.
Gallon (Noël) et Bitsch (M)	Traité de contrepoint (Règles du contrepoint - Exemples de contrepoint).
Margat (Y)	Exercices préparatoires à l'étude de l'harmonie en 2 cahiers.
—	Réalisations des exercices en 2 cahiers.

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT (suite)

Margat (Y)	Traité de l'harmonie classique.
—	Réalisations du traité d'harmonie.
—	Cours pratique d'harmonisation et d'accompagnement au piano.
Martin (R.-Ch.)	Le solfège des jeunes musiciens.
Ravizé (A)	32 leçons de solfège sans altérations (Préparatoires aux concours interscolaires).

Chœurs sans accompagnement

Duruflé-Chevalier (M.-M.)	6 fables de La Fontaine à 2 ou 3 voix de femmes.
Favre (G)	Chœurs à 2 voix (50 harmonisations). 1er Volume : Noëls et Airs des 16e et 17e siècles. 2e Volume : Folklore canadien et français.
Pascal (Cl.)	Ut ou Do 5 pièces pour chœur d'enfants ou de jeunes filles.
—	12 chansons françaises à 3 voix.
—	25 chansons françaises à 2 voix.

Littérature

Durand (J)	Abrégé de l'histoire de la musique.
Favre (G)	Essai d'initiation par le disque.
—	Musiciens Français Modernes.
—	Musiciens Français Contemporains.
—	R. Wagner par le disque.
Lamy (F)	Ropartz (J. Guy). L'Homme et son œuvre.

Recueils de Chants sans accpt.

Musson (A)	La Musique au brevet élémentaire et à l'école normale en 14 cahiers. Vieilles chansons populaires pour les enfants en 5 cahiers : 1° Noëls et chants de quête. 2° Marches, rondes, bourrées et danses. 3° Chansons de métiers. 4° Humoristiques, légendaires, narratives. 5° Chansons historiques.

No de Commission Paritaire : 28.511 Imprimé en France

EDITIONS SALABERT

22, Rue Chauchat — PARIS-IXe

R. C. Seine n° 247.734 B   Chèque Postal n° 422-53

OUVRAGES D'ENSEIGNEMENT

HISTOIRE DE LA MUSIQUE, de C. Martinès
Professeur de Chant

1er Tome : Des origines au XVIIe Siècle : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année, E.P.S. 1re année.
2e Tome : Du XVIIe siècle à Beethoven : Classe de 4e, 2e année E.P.S.
3e Tome : De Beethoven à nos jours : Classe de 3e, E.P.S. 3e année.

HEURE DU SOLFEGE, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classe de 4e, E.P.S., 2e année.
a) classes de jeunes filles - b) classes de garçons.
3e Livre : Classe de 3e, E.P.S., 3e année.

POUR CHANTER, de B. Forest
Professeur de Chant

1er Livre : Classes de 6e et 5e, Cours complémentaire 2e année E.P.S., 1re année.
2e Livre : Classes de 4e et 3e, E.P.S., 2e année.
3e Livre : Classes de 2e et 1re, E.P.S., 3e année.

FLORILEGE DE CHANTS POPULAIRES, de A. Ravizé et J. Barré
En Deux Livres : Cours Elémentaire et Cours Moyen

COMMENÇONS L'ANNEE, de B. Forest
Solfège pour la Classe de 8e et Cours Elémentaire

INITIATION AU SENS MUSICAL A L'ECOLE PRIMAIRE
de E. RAPIN, Inspecteur primaire, et J. MORELLET, Instituteur

LE SOLFEGE A DEUX VOIX, de B. Forest
1er et 2e Volumes

60 LEÇONS DE SOLFEGE POUR LE BACCALAUREAT, par B. Forest

EVIEUX-LAMBERET - Jouons aux Devinettes
(Petites dictées musicales pour les débutants)

C. EVIEUX et B. INCHAUSPE - La Petite Méthode des Faiseurs et Joueurs de Pipeaux de Bambou, Textes français et anglais.

50 CHŒURS A TROIS VOIX MIXTES de Claude Teillière
en 3 fascicules

DEUX VOIX, DES CHŒURS de Pierre Maillard-Verger

Chœurs

CENT CHORALS DE BACH, traduits par *J. Rollin* et *Rollo Myers*. Textes allemand, anglais et français. Première édition systématique sous forme chorale avec réduction des voix au clavier - En 27 fascicules - 20 fascicules déjà publiés, les autres à paraître.

Chansonniers

M.-R. CLOUZOT. - La Clé des Chants, 100 chansons recueillies et harmonisées.
J. CHAILLEY. - Cinquante-huit Canons, réunis, recueillis ou adaptés.
GEOFFRAY et REGRETTIER. - Au Clair de la France, 21 chœurs originaux à 3 voix mixtes.
W. LEMIT. - La Ronde du Temps, 91 chants de circonstance.
— *Ensemble,* chansonnier pour les colonies de vacances.
— *Voix Unies,* 40 chansons populaires.
— *Voix Amies,* 40 chansons populaires.
— *Quittons les Cités,* 6 chants de marche à 2 voix.
— *La Fleur au Chapeau,* 140 morceaux pour chant ou instruments divers, chansons populaires, chansons anciennes - En 2 recueils.
P. ARMA. - Chantons le Passé, 20 chants du XVe au XVIIIe siècles.
R. DELFAU. - Jeune France, 40 chansons populaires.
— *Le Rossignolet du Bois.*
AUTEURS DIVERS. - Chants choisis, 18 chants scolaires C.E.P. - B.E.
JANEQUIN. - 30 Chansons à 3 et 4 voix, recueilllies par M. CAUCHIE.
CAUCHIE. - 15 Chansons Françaises du XVIe siècle à 4 et 5 voix.
ADAM DE LA HALLE. - Rondeaux. à 3 voix égales transcrits par J. CHAILLEY.
J. ROLLIN. - Les Chansons du Perce-Neige. en 3 volumes, chœurs à 2, 3 et 4 voix mixtes.
MARCEL COURAUD, Chef de la Maitrise de la Radio Française

CAHIERS DE POLYPHONIE VOCALE
(Entraînement au Chant choral)

Série A (Age moyen 12 ans)
1er cahier : CHANTS DE NOEL.
2e cahier : CHANTS DE PRINTEMPS.

J.-S. BACH. QUARANTE CHŒURS présentés sous forme de Lectures musicales à 1, 2, 3 et 4 voix égales, par P. DUVAUCHELLE et G. FRIBOULET.

E. Jacques DALCROZE. LE CŒUR QUI CHANTE ET L'AMOUR QUI DANSE. 10 chansons en chœur à 3 voix égales.

P. DUVAUCHELLE. ANTHOLOGIE CLASSIQUE, 40 mélodies et chœurs à 2 ou 3 voix égales des XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles.
— MORCEAUX CHOISIS pour le CERTIFICAT D'ETUDES, chants populaires et classiques à 1 voix à l'usage des E.P. et Classes primaires et élémentaires des collèges de garçons et de filles.

H. EXPERT. ANTHOLOGIE CHORALE DES MAITRES MUSICIENS DE LA RENAISSANCE FRANÇAISE, concerts du XVIe, recueillis, transcrits en notation moderne et disposés à 2, 3 ou 4 voix égales, pour l'usage scolaire par Henry EXPERT.

A. GABEAUD. COURS DE DICTEES MUSICALES, en trois livres.
— LA COMPREHENSION DE LA MUSIQUE (Guide de l'amateur, de l'étudiant et du professeur).
— ELEMENTS DE THEORIE MUSICALE, ouvrage destiné aux élèves des Ecoles Primaires Supérieures, Lycées, Collèges, Ecoles Normales d'Instituteurs, Cours complémentaires et à tous les élèves Musiciens.

J. HEMMERLE. RECUEIL DE CHANSONS POUR L'ECOLE et la FAMILLE, 134 chansons populaires à 1, 2 et 3 voix et quelques canons, précédés de notions élémentaires de solfège et d'une série d'exercices préparatoires au cours de chant.

R. LOUCHEUR. CHANSONS DE LA BULLE, sept poésies de Renée de BRIMONT. Recueil Piano et Chant. Recueil Chant seul.

Catalogue de MUSIQUE CHORALE ancienne et moderne. CHŒURS à 2 et 3 voix égales (CHANT SCOLAIRE).
— Envoi sur demande —

Publicivit : 3 bis, rue de la Sablière - Paris-14e   Dépôt légal : 2e Trimestre 1966   Directeur gérant : A. Musson